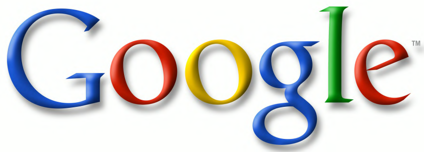
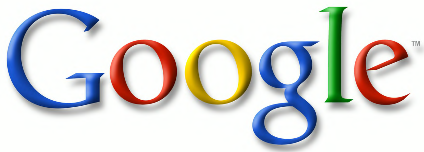




ANNALI

DELL'INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

VOLUME QUINQUAGESIMO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

TOME CINQUANTIÈME

ROMA
COI TIPI DEL SALVIUCCI
1878

ANNALI

DELL'INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

ANNO 1878

VOLUME UNICO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

ANNÉE 1878

VOLUME ENTIER

TRE STATUE POLICLETEE.

(Mon. dell'Inst. vol. X tav. XLVIIII. L e tavv. d'agg. A. B).

Sono oramai quattordici anni che la « quistione policletea » fu sollevata in seguito di una memorietta del Friederichs intitolata « *der Doryphoros des Polyklet* » (Berlino 1863), nella quale egli s'ingegnò di stabilire che una statua del museo di Napoli (*A*), di cui varie repliche in altre collezioni esistono, sia una copia del già tanto rinomato capolavoro del peloponnesio emolo di Fidia. È vero che questa opinione non era del tutto nuova, essendochè il Brunn, nella periegesi che allora soleva fare dei musei di Roma, già prima era solito valersi della replica vaticana (*D*) per dimostrare le proporzioni ed il carattere generale dell'arte policletea. Nuovo però riuscì il tentativo di ravvisare in quelle statue appunto il doriforo, il quale dagli artisti antichi d'una certa epoca fu creduto il canone della più perfetta simmetria. Il ristauro approvato dal Friederichs fu quello stesso che già il ristauratore della statua napolitana avea ideato, poggiando sulla spalla la lancia retta

colla sinistra[1]. Più tardi Friederichs potè addurne come prova decisiva l'intaglio d'un plasma di smeraldo del museo berlinese, il quale, pubblicato ora per la prima volta sulla nostra tavola L, 3, infatti sta in perfetto accordo colla statua napolitana[2].

La celebrità dell'originale riprodotto nella statua e nella pietra viene attestata dalla frequenza delle repliche che se ne trovano nei nostri musei; delle quali non sarà fuor di proposito di dare un elenco, aggiungendovi le osservazioni necessarie intorno ai ristauri.

A. NAPOLI, statua proveniente, come si dice, dagli scavi ercolanesi, in realtà però trovata in Pompei nella cosidetta *curia Isiaca* (v. la p. 7 nota 1). Gerhard *Neap. ant. Bildw.* p. 14 n. 32. Finati *R. Mus. Borb.* p. 182 n. 41. *Mus. Borbon.* VII, 42. Clarac V, 858B, 2175A. Friederichs *Doryphoros*, tav. d'agg. Vedi *Mon.* tav. L n. 1[a], 1[b], dietro disegni fatti dal sig. Eichler. I signori Knapp e Milchhoefer, assistiti dai sigg. Furtwaengler e Kieseritzky, hanno avuto la gentilezza di esaminare di nuovo la statua, non senza frutto, come si vedrà. La testa non è mai stata disgiunta dal torso. Ambedue le mani sono rotte, la destra alla giuntura stessa, la sinistra un poco più sopra; ma almeno questa è certamente antica, ad eccezione di gran parte dei diti. Questo punto importante per la ricostruzione del concetto originale viene stabilito per la irregolarità della rottura, per lo stato di corrosione della superficie identico nella mano e nel braccio, per la somiglianza del lavoro, e per essere i diti rotti ed in parte rifatti

[1] Friederichs credette di ritrovare nell'occipite della statua napolitana il resto d'un puntello, già destinato ad appoggiare la lancia. Che questa opinione era erronea, lo dimostrò L. Schwabe *observat. archaeolog. part.* II (Dorpat 1870) p. 15 seg. Ma la supposizione dello stesso Schwabe, la lancia essere originariamente stata perpendicolarmente posta sul suolo, retta colla mano manca, è anch'essa falsa, come risulta da quel che si esporrà nel testo intorno alla mano sinistra della statua napolitana. Di più il dott. Knapp mi scrive che di quel buco pieno di gesso nella base di quella statua, in cui Schwabe ravvisò un indizio della lancia, egli non potè trovare nulla, e che inoltre le parti antiche di quella base non sporgono abbastanza per poter ricevere una lancia posta in quella guisa. Finalmente la mossa dell'atleta che si avanza a passo fermo non si combina bene con quell'atteggiamento, che alla lancia assignerebbe per così dire la parte d'un bastone quale usano i viaggiatori montando le Alpi.

[2] *Bausteine* p. 551. Cf. Tölken *erkl. Verz.* cl. IV n. 249. La gemma viene riprodotta nella doppia grandezza dell'originale.

in gesso. Simili ragioni fanno credere che anche la mano destra, i cui diti però sono illesi, è antica, benchè ritoccata. Le gambe, ambedue rotte al disotto delle ginocchia e vicino al malleolo, sono antiche in tutte le parti, ma nelle polpe fortemente ritoccate. Una parte della base è di ristauro moderno [1].

B. FIRENZE, Uffizi n. 75. *Galleria di Firenze* IV, 128. Clarac V, 857, 2173. V. *Mon.* tav. L n. 2, dietro un disegno del sig. Eichler. Anche in questa copia la testa non era mai rotta, anzi è illesa ad eccezione del naso. Sono moderne ambedue le mani, il piede sinistro con gran parte della base, qualche parte del piede destro e del ceppo; le coscie, essendo rotte, sono un poco raccomodate. L'esemplare, eseguito in marmo pentelico di bella qualità, è di ottimo lavoro.

C. FIRENZE, Uffizi n. 52. *Galleria di Firenze* IV, 126. Clarac V, 854D, 2189C. Posso valermi d'un abbozzo fatto dal sig. Eichler. La parte superiore della testa, al disopra degli occhi e delle orecchie, era staccata, ma è antica; ugualmente il piè destro, benchè rotto vicino al malleolo, è antico, tranne la punta del dito giù grande. Del resto il torso, la testa, e le gambe sono illesi. Moderno si è il braccio destro sin dalla metà del deltoide (che egli già pendeva più giù vicino al corpo, ne reca testimonianza un puntello visibile alla coscia), nonchè l'antibraccio sinistro con tutto il mantello guarnito di frangie. Le parti antiche sono di buona esecuzione, lo che non vale per i ristauri. Il marmo è di granello grosso, un poco azzurrognolo.

D. VATICANO, Braccio nuovo n. 126. Pistolesi *Vaticano* IV, 30, 2. Clarac V, 862, 2195. Sono moderni ambedue gli avambracci, compresovi il disco tenuto nella destra, ed una parte della gamba destra. Il marmo è pentelico, lo stile buono.

E. CASSEL. Filhol *Gal. du musée Napoléon* VIII tav. 566. Visconti *Opere varie* IV p. 390 n. 204*b*. Völkel presso Welcker *Zeitschrift* I p. 186. Se ne ha una fotografia. Al ristauratore si debbono tutto il

[1] Queste osservazioni si combinano benissimo colla congettura proposta da Heydemann nella *Jenaer Literaturzeitung* 1875 p. 779 e più distesamente sviluppata da R. Schöne presso Nissen *pompeian. Studien* p. 165 sg., la nostra statua essere quella che nel 1797 fu trovata nella cosid. *curia Isiaca* di Pompei, v. Fiorelli *Pompeian. antiq. hist.* I p. 66 e 68. Al giorno 13 di Aprile si parla delle « mani rotte e delle gambe mancanti »; le mani dunque erano conservate, benchè separate dal corpo. Sotto la data del 3 Agosto si dice « scoperta una piramide per appoggio di una statua di marmo [cioè il tronco], e nella soglia vi è un piede quasi intiero [il destro], e qualche estremo di altro [le dita colla parte vicina del piè sinistro] ». Fino al 17 Agosto si sono trovate puranche le gambe, e così si manda a Napoli « in due carrette la statua di marmo con sue gambe e braccia rotte, e sua pedata anche rotta » (31 Agosto).

braccio destro colla spalla, quello sinistro sino dalla spalla, compresa la spada, tre quarti della gamba destra ed il ceppo di palma, il piè sinistro. Il torso è alquanto ritoccato. Parti del collo sono frapposte; la testa, di cui il naso, la bocca ed il mento sono moderni, è di marmo differente, ma senz'altro faceva sempre parte d'una replica della stessa statua.

A queste cinque repliche, annoverate già da Conze.[1], si aggiunga sull'autorità di Helbig [2]:

F. VILLA MEDICI, nel giardino; copia molto rovinata, di cui è conservata la testa ed il torso fino ai ginocchi.

Queste cinque o sei statue in tutti i punti essenziali e nel carattere stilistico stanno tanto esattamente d'accordo, che debbono credersi copie del medesimo originale, mentre non poche altre statue, simili quanto al concetto generale ed allo stile, pure mostrano differenze abbastanza importanti per ravvisarvi piuttosto variazioni più o meno fedeli che repliche di quel tipo [3]. La conservazione assai felice della statua ercolanese (*A*), confrontata colla gemma stoschiana del museo di Berlino, non lasciando alcun dubbio che di fatti già

[1] *Beiträge zur Gesch. d. griech. Plastik* p. 5.

[2] *Bullettino* 1864 p. 30.

[3] I più importanti esemplari di questa classe saranno:

G. VATICANO, Gal. d. statue n. 251. Clarac V, 856, 2168. Sono moderni gli antibracci e l'alabastro nella destra, la gamba sinistra e tre quarti della destra, nonchè il tronco e la base. La testa, di marmo pentelico, laddove il torso è pario, non è quella della statua, ma mostra, al pari del torso, uno stile molto simile a quello delle statue *A-E.* All'incontro il corpo, pesando più fortemente sulla gamba destra, è molto più torto, e di più un puntello sulla coscia sinistra dimostra che il braccio sinistro non era piegato ma pendeva lungo il corpo.

H. DRESDA n. 117. *Augusteum* tav. 88. Clarac V, 948, 2437. Hettner, il quale attribuisce la statua al tipo del doriforo, dà come moderni solamente il naso e l'antibraccio sinistro. La mossa della testa però è diversa assai, nè si addice al doriforo il movimento della mano destra.

J. LOUVRE n. 391 (1830). Bouillon III *stat.* pl. 17, 4. Clarac III, 270, 2186. Sono antichi soltanto il torso e le coscie, nonchè la metà del braccio destro; la testa, benchè antica anch'essa, non appartiene

una lancia, retta colla manca, poggiava sulla spalla, ci permette di ravvisare dorifori in tutta la serie. La sola variazione di qualche importanza consiste in ciò, che in *A* la testa, benchè volta verso la sinistra di chi guarda, pure sta ritta quasi perpendicolarmente, laddove in *BCDE* con quella volta della testa si combina una non lieve inchinazione di essa verso la spalla destra. La gemma non mostra questa inchinazione, la quale nulladimeno credo aver appartenuto all'originale; anzi, se non m'inganno, i muscoli del collo nella stessa statua napolitana meglio si addirebbero ad una mossa della testa un poco inchinata, quale mostrano le altre repliche, che a quell'atteggiamento un po' rigido che l'artista di questa copia si compiacque di dare alla testa.

Non è mia intenzione di entrare di nuovo nella disputa istituita un tempo assai vivacemente, se di fatti il nostro doriforo sia quello di Policleto. Eug. Petersen [1] era propenso ad attribuire l'invenzione della statua

a questa statua. La tenerezza del corpo assegna la statua ad un originale diverso.

K. Villa Albani, nel portico semicircolare, n. 381 dell'*Indicazione antiquaria* (1803). Clarac V, 833 C, 2074 A. Braun *Ruinen u. Museen* p. 704 n. 102. Flasch (*Bullett.* 1873 p. 10) volle ravvisarvi una delle più finite repliche del doriforo policleteo, dichiarando la testa non essere quella della statua, ed attribuendo la lancia alla mano destra. Questo però differirebbe completamente dall' atteggiamento della statua *A* e delle sue compagne; la spada poi col balteo è propria alla sola statua albana; finalmente Helbig (presso Dilthey *Jahrb. f. rheinl. Alterth.* LIII p. 36 n. 2) conferma il detto del Clarac, che la testa coperta di elmo appartiene originariamente alla statua. Rimane una certa somiglianza di concetto; le proporzioni però, se non m'ingannano le mie notizie, sono vieppiù allungate di quelle del doriforo.

Si possono confrontare non poche altre statue, come p. es. quella di marmo nero in Monaco (n. 303. Clarac V, 858, 2175), quella ristaurata da Cavaceppi (*Raccolta* III, 5. Clarac V, 866, 2204) ecc.

[1] *Arch. Zeitung* 1864 p. 130.

ai primi tempi dell'impero, benchè l'artista paia essersi valso d'un originale più antico; Conze all'incontro preferì di vedervi copie del doriforo di Cresila[1]. A me però, dopo quanto ne scrissero il Friederichs stesso, Schwabe, Helbig, Kekulé, e segnatamente Benndorf[2], l'origine policletea sembra quasi incontrastabilmente stabilita. Tanto almeno si può dire per certo, che nè nelle proporzioni nè nello stile e nelle forme della figura vi sia la menoma cosa che contraddica a quel che gli antichi autori ci raccontano di quella statua[3], o che sia incompatibile col carattere dell'arte policletea in genere. Ma tuttavia rimaneva il desiderio di dare a quell'attribuzione una prova più positiva, quale sarebbe il ritrovamento d'una statua simile che ci rappresenti il diadumeno dello stesso maestro, da Plinio[4] introdotto come una specie di compagno del doriforo. Ora ecco le copie che finora se ne possono annoverare:

[1] *Beiträge* ecc. p. 11. Cf. Overbeck *Gesch. der Plastik* I² p. 344.395.

[2] Friederichs *arch. Zeitung* 1864 p. 149. Schwabe l. cit. p. 12. Helbig *Bull.* 1864 p. 29. 1869 p. 75. Kekulé *Jahrb. für Philologie* 1869 p. 83. Benndorf *Zeitschrift für die oesterr. Gymnasien* 1869 p. 262.

[3] Contro i dubbî di Conze, se l'uomo robusto rappresentato nelle statue in discorso possa essere l'ideale d'un ballerino, quale il doriforo policleteo sia apparso a Luciano *de sall.* 75, Schwabe ha disputato più distesamente. Si possono rammentare anche i versi di Socrate οἳ δὲ χοροῖς κάλλιστα θεοὺς τιμῶσιν, ἄριστοι Ἐν πολέμῳ (Aten. 14 p. 628F).

[4] Plinio 34, 55 *Polyclitus Sicyonius Hageladae discipulus diadumenum fecit molliter iuvenem, centum talentis nobilitatum, idem et doryphorum viriliter puerum, [fecit et] quem canona artifices vocant liniamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam* ecc. Se di fatti, come pare, il doriforo ed il canone erano identici, parmi il più semplice di scancellare quelle due parole come male ripetute, siccome ricorrono nel testo di Plinio tanto poche righe più sopra, quanto un poco più sotto. Altri preferiscono una trasposizione: *fecit, quem et,* oppure scancellano solamente la parola *et.*

a. Statuetta greca di bronzo, dal vicomte de JANZÉ legata al gabinetto delle medaglie della biblioteca nazionale di PARIGI. Un leggiero abbozzo ne fu pubblicato sul frontispizio dei *Beiträge* ecc. di Conze; nuovi disegni nella grandezza dell'originale, rappresentanti la figurina tanto da innanzi quanto da dietro, vennero riprodotti poco fa nella *Gazette archéologique* III pl. 24 (cf. Lenormant ivi p. 141). Le fotografie, da cui si sono prese le due vedute della nostra tav. d'agg. B, erano già anteriormente messe alla nostra disposizione dalla cortesia del sig. A. H. de Villefosse, conservatore al museo del Louvre.

b. Statua di marmo, trovata circa l'anno 1870 nelle rovine del teatro di VAISON, l'antica città di *Vasio*, nella Provenza, ed acquistata dal MUSEO BRITANNICO, ove i frammenti furono ricomposti. Poco dopo (nel 1871) Helbig segnalò l'importanza di questa statua per la quistione policletea, presso Lützow (*Kunstchronik* VII p. 212). Non conosco la pubblicazione fattane nel *Bulletin de la société des antiquaires de France* 1878 a p. 172; un semplice abbozzo trovasi inserito nell'articolo *Archaeology* scritto dal sig. A. S. Murray per l'*Encyclopaedia Britannica*, ed. 9, p. 357. La nostra tavola XLVIIII mostra la statua disegnata dal sig. Eichler da tre lati dietro il gesso del museo di Strasburgo. La statua è alta m. 1,87, di marmo italiano come pare, e di lavoro tutt'altro che raffinato. Manca la mano sinistra; sono moderni il naso, il pollice, l'indice ed il mignolo della mano destra, buona parte della coscia sinistra, un pezzo al disotto del ginocchio sinistro, il tallone ed altre parti del piè sinistro, due frammentini vicino al ginocchio destro, la più gran parte del ceppo, e tutte le parti esteriori della base. La statua era rotta in molti luoghi, al collo, alle braccia, alla base, ma poteva ricomporsi tutta intera ad eccezione delle parti indicate. Disgraziatamente in seguito d'un qualsiasi stropicciamento tutto il lato sinistro della testa, collo, guancia, orecchio, capelli, venne miseramente spianato, nonchè la fronte e l'occhio sinistro danneggiati: lesioni che fortemente pregiudicano all'impressione della testa.

c. Statua marmorea di MADRID, n. 65 del catalogo di Hübner (*ant. Bildwerke in Madrid* p. 70), il cui disegno presso Clarac V, 802F, 2020C è « tanto male riuscito da lasciare appena riconoscere l'originale ». A ragione parmi la statua sia annoverata fra quelle in quistione da Benndorf e Schöne (*lateran. Mus.* p. 80), benchè Hübner dica il braccio destro essere « indubitatamente antico ». Ma il gesto attuale essendo privo di senso, ed il resto della figura rassomigliando esattamente ad *a* e *b*, sembra più autorevole la testimonianza del conte Clarac, essere cioè il braccio destro moderno sin dal deltoide. Oltre di ciò si debbono al ristauratore le gambe dalle ginocchia ingiù, tutta la parte inferiore del ceppo, e la base; manca la punta dell'indice destro, ed è rattoppata quella del pollice manco. Del resto la statua

alta m. 1,98, di marmo italiano, è di perfetta conservazione, tranne la superficie interamente ripulita, ed è gran peccato che non se ne abbia pubblicazione migliore di quella nell'opera del conte Clarac. I dettagli stilistici accennati da Hübner stanno d'accordo colla statua *b*. [*Postilla*. La congettura, che la statua *c* rappresenti originariamente un diadumenos, diventa certa mediante un disegno dell'occipite, che Hübner nell'a. 1867 fece eseguire per Benndorf e che da questo gentilmente mi fu comunicato. La strettezza del nastro e la forma del nodo corrispondono esattamente colla statua di Vaison. Per tutta la questione cf. ancora Benndorf *Metopen von Selinunt* p. 71 nota 4.]

d. Rilievo nel BELVEDERE VATICANO, n. 7, che orna la facciata d'un cippo trovato in Palestrina coll'iscrizione *D. M.* | *Ti. Octavi* | *Diadumeni* e serve ad illustrazione di questo cognome. V. *Beschr. d. Stadt Rom* II, 2 p. 122 n. 4. Secondo il meschino abbozzetto presso Pistolesi (*Vaticano* IV, 84), il solo che io ne conosca, la figura appartiene piuttosto alla nostra classe che alla statua Farnese (*e*), come risulta segnatamente dal movimento della gamba sinistra.

Questi quattro monumenti [1], benchè non siano affatto concordi in ogni particolarità, pure senz'altro sono tutti derivati da un comune originale, la cui celebrità viene attestata non solamente dall'essere esso copiato in diversi materiali e generi d'arte, ma anche dall'avere quel Tiberio Octavio (*d*) prescelto appunto questa figura per fare allusione al suo cognome Diadumeno. L'atteggiamento generale della statua, prescindendo dalle braccia, corrisponde esattamente a quello del doriforo. La gamba destra si avanza, la sinistra è tratta dietro; il torso fortemente piegato posa sulla gamba destra, la cui coscia perciò sporge considerevolmente, mentre il

[1] Delle altre copie annoverate da F. Lenormant nella *Gazette archéol.* III p. 141 n. 2, quella segnata colla lettera *C*, una statua del museo Torlonia alla Lungara, mi è sconosciuta e sembra abbastanza diversa secondo quel che ne dice lo stesso Lenormant. Il torso *D*, confrontato anche da Stark (*Berichte d. sächs. Ges.* 1866 p. 171 n. 13), il quale fu trovato alla Villa Lucidi sul monte albano ed ora conservasi nel vestibolo del casino di Villa Borghese (*Beschr. d. St. Rom* III, 3, 233), non ha da fare colle statue qui trattate, come si può vedere dal rame datone presso Nibby *Mon. scelti di Villa Borghese* tav. 2. Della statua farnesiana *A* si parlerà più sotto.

lato manco scende in una linea più dritta; l'inchinazione della testa verso la spalla destra e verso dinnanzi è simile, benchè più marcata, che nelle copie *BCDE* del doriforo. Siccome questo atteggiamento della testa serve ad aumentare l'impressione che la gamba destra sola porti tutto il peso del corpo, così in Londra ristaurando la statua l'hanno incastrata nella base moderna in tal maniera, che la gola sta esattamente perpendicolare al disopra del piede destro. A torto, come si vede dal rimanente antico della base, che ora piuttosto fortemente dà giù, senza che possa rintracciarsi una ragione sufficiente perchè l'artista abbia prescelto di porre il suo diadumeno sopra un suolo declive. Ristabilito dunque il livello orizzontale, la parte superiore del corpo pende sensibilmente verso il lato sinistro; un piombino attaccato alla gola giungerà alla base in qualche distanza dal piede destro, più verso il centro della base. Ne risulta che anche la gamba sinistra prende parte nel portar il torso, che dunque il giovane è rappresentato camminando; così il peso del corpo viene naturalmente distribuito sopra ambedue le gambe, sebbene quella avanzata ne porti la parte maggiore. Esattamente lo stesso vale del bronzo *a*, mentre della statua *c* non possiamo valerci per questa quistione, essendone moderne le metà inferiori delle gambe.

Della medesima particolarità mi era accorto già prima in un gesso del doriforo napolitano *A*; ma non fidandomi della mia osservazione, perchè il gesso originale berlinese, dal quale fu preso il cavo, era arrivato rotto ai malleoli e poi ristaurato [1], ebbi ricorso alla bontà del dott. Knapp, allora in Napoli, il quale esaminando assieme col dott. Milchhöfer l'ori-

[1] Friederichs *Doryphoros* p. 3 nota 1.

ginale stesso vi trovò il medesimo genere d'equilibrio: anche in quella statua una linea perpendicolare scendendo dalla gola passa vicino all'ombilico ed alle pudende, a destra di chi guarda, e poi lungo il lato interno della coscia sinistra [1]. Di più il sig. Knapp fa osservare, quanto bene convenga a questo concetto d'un lento camminare l'atteggiamento del destro avambraccio steso un pochino dinnanzi. Una fotografia della statua vaticana *D* mostra la stessa particolarità, e non dubito che le copie fiorentine, esaminate un giorno riguardo a questo punto, staranno d'accordo anch'esse; di preferenza sarebbe importante di esaminare la statua *C*, perchè in questa le gambe sono ottimamente conservate. La copia casselana *E* è troppo ristaurata appunto in queste parti, per poter insegnarci qualche cosa. All'incontro nella gemma di Berlino (tav. L, 3) la medesima inclinazione verso la parte sinistra è molto visibile.

Dall'atteggiamento ci volgiamo alle proporzioni. Il confronto è un poco incomodo, perchè, mentre il doriforo *A* ha un'altezza esattamente di 2 m., il diadumeno *b* è alto soltanto m. 1,87, lo che, alzata la testa, farebbe un'altezza di m. 1,90 incirca. Secondo le misure di Benndorf [2], che ho trovato esatte rivedendole sul gesso, la lunghezza del piede del doriforo (0,33) è precisamente la sesta parte dell'altezza totale della statua, e la lunghezza del viso (0,20) è uguale alla decima parte della figura tutta intera. Nel diadumeno *b* le misure sono un poco differenti. Il piede

[1] Kekulé *Gruppe des Menelaos* p. 36: *Bei dem Doryphoros tritt dieser Fuss fast in Schrittstellung zurück, aber die senkrechte Lage des Körpers zum Standbein wird dadurch nicht wesentlich alteriert* (?). Cf. Petersen *archaeol. Zeitung* 1864 p. 131.

[2] *Zeitschr. für die oesterr. Gymnasien* 1869 p. 265.

destro è lungo solamente 0,28 m., mentre dovrebbe misurare più di 0,31 m. Ma siccome il piede sporge fino allo stesso orlo della base antica, così può darsi che una strettezza del materiale abbia cagionato l'accorciamento di questo piede, e ciò tanto più, essendochè il piede sinistro, il quale nel doriforo pare sia un po' più corto dell'altro, qui misura 0,30 m. incirca, cioè 2 centimetri più che il destro. Nel verificare poi la lunghezza del viso la tenia porge una certa difficoltà, perchè ci manca un punto fisso onde cominciar la misura. Una lunghezza però di 0,185 non si scosterà molto dalla verità, cioè pressochè la decima parte di tutto il corpo. A cagione della benda, ed essendo di più il naso di ristauro moderno, il confronto delle singole parti del viso bisogna si ristringa alla particolarità caratteristica, che anche qui la parte inferiore è assai più lunga della fronte ed un poco più lunga del naso. Fra le altre dimensioni del corpo la lunghezza delle gambe dall'anca fino al ginocchio e da questo fino alla pianta del piede corrisponde quasi esattamente alle proporzioni del doriforo, laddove una non lieve differenza si manifesta nel torso. Mentre questo, misurato dalla gola fino al membro virile, nel doriforo è lungo 0,63 m., il diadumeno offre soltanto 0,57 m., invece di 0,60. Di fatti questo accorciamento del torso, segnatamente della parte superiore di esso, produce più di tutto altro quell'impressione meno aggradevole, meno bene proporzionata, che è propria alla statua di Vaison in paragone delle statue del doriforo. È vero che non siamo per niente autorizzati a supporre a tutte le altre statue policletee quella stessa perfezione nelle proposizioni, che assicurava al doriforo il suo rango canonico; farebbe specie però una deviazione tanto forte dalle proporzioni normali, deviazione che dà tanto più nel-

l'occhio quanto più largo e massiccio in genere si è il torso del diadumeno *b* di quello del doriforo. Ora confrontando il bronzo *a*, subito si vede che quella sproporzione è propria all' esemplare *b*. Imperocchè la fotografia di *a* assegna alla statuetta misure esattamente concordi con quelle del doriforo:

	diadumeno *a*	doriforo *A*
torso.	0,042	0,63
coscia	0,038	0,57
gamba inferiore	0,0365	0,55

La comparazione è tanto più facile, perchè per buona fortuna la fotografia dà ad *a* esattamente la quindicesima parte della lunghezza originale di *A*.

Paragonate poi le forme del corpo, non ci rimane nessun dubbio che *A* e *b* appartengano insieme e sono per così dire fratelli, quantunque l'esecuzione della statua *b* sia molto più grossolana di quella di *A* e dei suoi compagni; quì ancora abbiamo a lagnarci della mancanza d'un buon disegno di *c*. Si confrontino pure le forme un pò stravaganti e tutt'altro che belle delle ginocchia, specialmente del destro, al disopra del quale, in seguito del gran peso, viene spinta fuori come una specie di cuscino. È degno di essere notato che appunto la medesima particolarità fu osservata nella statua *c* da Hübner [1]. In ambedue le statue poi, il doriforo ed il diadumeno, sono uguali la formazione alta e larga del piede, il contorno piuttosto rigido della polpa della gamba, e segnatamente quella cavità oltremodo profonda sulla parte laterale delle natiche che nasce dalla forte tensione tanto dei *glutaei* quanto dei muscoli nella co-

[1] Hübner l. cit.: *Unschön ist besonders das rechte Knie, auf welchem sich die Haut durch das starke Durchdrücken nach hinten in wulstige Falten gehoben hat.*

scia. S'intende che siffatta cavità è più profonda della coscia destra, ma siccome la gamba sinistra serve anch'essa a portare il corpo, il cavo si mostra pure da questa parte. Io non conosco altra statua antica, in cui questa particolarità dia tanto nell'occhio quanto in quelle in discorso; e siccome essa è esagerata non poco al di là del naturale, parmi di rintracciarvi un indizio assai forte d'una maniera ben distinta, quale suole essere propria ad un certo maestro o sia ad una certa scuola. La larghezza poi del ventre gentilmente ritondato; il soverchio sviluppo dei grandi muscoli obliqui (*m. obliqui abdominis externi s. descendentes*); il disegno dell'ombilico qual cerchio piatto col centro distintamente marcato; la forte indicazione di quel punto in cui il grande obliquo ed il *rectus ventris* sono segati dall'arco delle coste; la maniera in cui sono disegnate e circoscritte le singole parti del costato col *serratus* e col gran muscolo dorsale; l'indicazione di quei punti ove le varie fascie dei grandi pettorali sono attaccate allo sterno; il contorno molto preciso dei deltoidi e l'imitazione dettagliata delle vene nelle braccia e nella mano — tutte queste particolarità, esaminate e confrontate in due gessi di *A* e di *b* posti l'uno accanto all'altro, mi sono apparsi altrettanti contrassegni incontrastabili che la maniera di rendere l'anatomia del corpo umano nell'una e nell'altra statua è perfettamente identica. E volte le statue, si confrontino i dorsi: il risultato è lo stesso; la schiena, la spina dorsale, il forte inarcamento del dorso verso la nuca, in somma tanto le forme fondamentali quanto i dettagli, sempre prescindendo dalla differenza cagionata dall'azione diversa delle braccia, si rassomigliano come due goccie d'acqua.

Finalmente anche la testa del diadumeno (per quanto la mutilazione permette di giudicarne), sebbene

per niente identica con quella del doriforo, pure senz'altro appartiene al medesimo tipo. Imperocchè non solamente offre, come vedemmo di sopra, le stesse proporzioni generali, ma eziandio quell'espressione onesta sì, ma un poco indolente, quell'aria di bontà piuttosto che di spirito e talento, che è tanto caratteristica per la testa del doriforo [1]. Solo l'inchinazione dà al capo del diadumenio un non so che di umiltà e modestia, che sta benissimo al giovane vincitore. È vero però che siffatta inchinazione è molto maggiore in *b* che nel bronzo *a*. Ancora si vorrebbe sapere da che parte stia la statua *c*; ma disgraziatamente il povero abbozzo nel libro del conte di Clarac non basta per darci una certa risposta. — I capelli infine, scriminati anch'essi nel bel mezzo della fronte e trattati nella stessa maniera semplice ed un po' rigida come nelle statue del doriforo, offrono un aspetto un poco più ricco solamente, perchè la benda fortemente tirata dalle mani li stringe tanto che al disopra di essa sporgono alquanto, laonde paiono più folti che non sono in realtà.

Se secondo quel che esposi abbiamo da ravvisare nelle due statue rappresentanti di quei due atleti di Policleto, cosa faremo di quelle parole pliniane *diadumenum molliter iuvenem et doryphorum viriliter puerum*, parole che, come si sa, hanno cagionato l'opinione che vi si tratti di contrapposti fortemente caratterizzati [2]? Che però queste espressioni non debbano pren-

[1] Hübner l. cit. confronta la testa della statua di Madrid con quelle delle statue di Mirone, le quali si sà che sono distinti piuttosto per le forme che per l'espressione intellettuale.

[2] Welcker (*kl. Schriften* II p. 482) vi ravvisò i tipi opposti d'un giovane corrotto, colla benda qual segno di vittorie amorose, e d'un efebo robusto e bene educato, colla lancia. Cf. Brunn *Gesch. d. griech. Künstler* I p. 227. Stark *Berichte der sächs. Ges. d. Wiss.* 1860 p. 170 seg.

dersi letteralmente, lo dimostra la parola *puer* adoperata per quel robusto giovane *A*, e confrontata con un passo di Quintiliano: *doryphorum illum aptum vel militiae vel palaestrae, aliorum quoque iuvenum bellicosorum et athletarum corpora* ecc. [1]. Sarebbe difficile di trovare in quelle statue una differenza nella formazione del corpo abbastanza grande per distinguere un *iuvenis* da un *puer*; e se mai le proporzioni più gravi del torso del diadumeno *b* volessero addursi in appoggio della prima espressione, appunto essi mancano nella bella statuetta di bronzo *a*, la quale merita di preferenza l'elogio fatto del diadumeno da Luciano: τὸν διαδούμενον τὴν κεφαλὴν τῇ ταινίᾳ, τὸν καλόν [2], e che meglio del massiccio garzone *b* sembra spiegare il prezzo eccessivo di cento talenti pagato per l'originale. Friederichs prescelse di trovar il contrapposto piuttosto nelle parole *molliter* e *viriliter*. Ed infatti la mossa del doriforo è più stretta e più virile, mentre nel diadumeno tutto il corpo è più mollemente piegato e segnatamente la testa assai più chinata. Il movimento diverso delle braccia, nonchè la differenza degli attributi, la lancia e la tenia vittoriosa, servono a rinforzare cotale impressione. Può dunque darsi che Plinio, ovvero quello da cui egli attinse quella frase, volle accennare mercè gli avverbî ad una tale diversità di concetto; in ogni caso però l'espressione prescelta marca la differenza con una precisione per niente confermata dai monu-

pensò ad un efebo cingentesi della tenia prima di incominciare il ballo. A me pare certo che ambedue le statue rappresentano vincitori ginnastici; all'uno si è data la lancia come accennante all' ἀκόντιον del pentatlo, all'altro l'attributo più generale della tenia qual simbolo d'una qualsivoglia vittoria.

[1] Quintil. 5, 12, 21. Cf. Friederichs *arch. Zeitung* 1864 p. 149.
[2] *Philopseud.* 18.

menti medesimi, e che risente un pò d'un acume epigrammatico.

Il sig. Helbig, rilevando l'importanza della statua di Vaison per la questione policletea, ha di più assegnato il giusto posto a quella statua che sino dai tempi del Winckelmann (*Kunstgesch.* IX, 2, 22 nota)[1] da molti si è creduta una copia del diadumeno di Policleto:

e. Diadumeno FARNESE, già nella Villa Madama (Cavalieri *ant. stat. urb. Romae*, 1585, tav. 97 « *in villa Margeritae de Austria* »), poi negli orti Farnese sul Palatino (de Rossi *insign. stat. urb. R. icones*, 1645, pl. 74), dopo nel salone del palazzo Farnese (Guattani *Mem. enciclop.* V tav. agg. alla p. 83. Gerhard *ant. Bildw.* tav. 69. Müller *Denkm. d. alt. Kunst* I, 31, 136. Clarac V, 858C, 2189A), sin dal 1864 trasportata nel MUSEO BRITANNICO. Il rame sulla tav. d'agg. A è fatto dietro un disegno del sig. Eichler ed una fotografia presa dall'originale. Il marmo è pentelico, l'altezza di m. 1,45. La testa non era mai staccata; le gambe erano rotte, ma sono antiche tutte intere; antico è puranche il braccio destro colla benda! Al ristauratore si deve soltanto il naso; il braccio sinistro, già ristaurato quale si vede nelle pubblicazioni, ora manca, come di già mancava, quando la statua si trovava nel palazzo Farnese.

Bene a ragione Helbig ha riconosciuto in questa statua una variazione più recente del tipo policleteo. Probabilmente l'artista incontrò difficoltà nel concetto d'un atleta cingentesi colla benda, mentre cammina; nè lo fece senza ragione. Dando dunque alla figura un atteggiamento pienamente tranquillo, fece posare tutto il peso del corpo sulla gamba destra, mentre la sinistra, pure poco inchinata, serve esclusivamente all'equilibrio. A questa posatezza delle estremità inferiori corrisponde il portamento meno piegato del torso e l'inchinazione minore del capo. Tuttavia nessuno

[1] La nota in cui questa congettura viene esposta, non è una giunta di C. Fea, come si dice presso Clarac V p. 121 e da Wieseler nel testo dei *Denkmäler* l. cit., ma si trova di già nell'edizione originale tedesca della *Storia dell'arte.*

negherà che l'impressione totale è divenuta più debole, per non dire più rigida.

Un secondo cambiamento è toccato alle proporzioni. Mentre le gambe (lunghe 0,815 m.) stanno nella medesima relazione alla lunghezza totale del corpo (1,45 m.), come nel doriforo (1,12: 2,00), il torso essendo un poco allungato (0,47 invece di 0,457) pesa più sulle gambe, che perciò appaiono corte. Ma molto più importante si è che la larghezza del corpo è assai minore di quella del doriforo e del diadumeno *b*. Quindi nasce quell'apparenza di maggiore sveltezza e tenerezza, giustamente rilevata da Helbig, che massime dà nell'occhio, quando nel Museo britannico si confrontano gli originali *b* ed *e* posti l'uno accanto all'altro. Dall'altra parte però tale apparenza non sta d'accordo collo sviluppo assai forte di certi dettagli [1], dei muscoli grandi obliqui, della nuca, e massimamente dei grandi pettorali molto più del solito sviluppati. Questi ultimi, i quali secondo l'analogia del doriforo (0,20 m.) dalla gola fino all'orlo inferiore dei muscoli non dovrebbero misurare più di 0,145 m., in realtà hanno una altezza di 0,17 m. Siffatta ampiezza del petto di più contrasta spiacevolmente colla piccolezza e colle forme molto più tenere della testa. In somma, manca alla statua appunto quel merito più di tutt'altro distintivo delle statue policletee, la perfetta proporzione,

[1] Siffatta disproporzionalità forse sarebbe meno apparente, se l'esecuzione di tutto il corpo fosse più uguale; ma il lavoro della statua farnesiana è assai trascurato e superficiale, mancandovi quasi tutta quella ricchezza di dettagli caratteristici e bene intesi che distinguo le altre due statue. Un confronto dei gessi ne dà sufficiente prova. Ma probabilmente questo difetto spetta soltanto alla copia a noi rimasta, non all'originale ora perduto.

che Galeno vanta nel « canone » di quel maestro come πάντων τῶν μορίων ἀκριβῆ τὴν πρὸς ἄλληλα συμμετρίαν[1].

La terza differenza fondamentale consiste nel tipo della testa. Ne variano fino le proporzioni generali. Nel doriforo l'altezza della fronte e la lunghezza del naso sono quasi uguali (0,065 e 0,063 m.), laddove la parte inferiore del viso è assai più alta di ciascuna di quelle (0,070 m.); ed appunto questa preponderanza data alla parte inferiore si sa che è un tratto molto caratteristico per l'arte più antica. Nel diadumeno Farnese *e* all'incontro, la parte inferiore del viso (0,045) è più bassa del naso (0,050), e questo ancora è più corto della fronte (0,055) — concedendo tuttavia, che per questa a cagione della tenia è difficile di fissare esattamente quel medesimo punto, che nel doriforo servì di base alla misurazione. Inoltre nel doriforo il naso sporge considerevolmente dalla linea generale del proffilo; nel diadumeno *e* il naso se ne avanza pur tanto quanto ci vuole per togliere al proffilo quel carattere troppo rettilineo ed inanimato di certi « proffili greci ». Finalmente i capelli del doriforo sono trattati semplicissimamente e nei dettagli poco più che accennati; neppure ne differiscono molto i capelli del diadumeno *b*, sebbene la pressione esercitata dalla tenia produca un effetto un poco più ricco. Nella statua *e* all'incontro i capelli fanno mostra della folta ricchezza e dei molli ricci d'una scuola essenzialmente diversa e più liberamente sviluppata.

Questo carattere della testa spicca più cospicuamente, quando si confronta la bella testa di marmo pario che fa nobile ornamento del Museo di Cassel

[1] Galeno *de temperam.* I, 9 (I p. 566K.).

e fu per la prima volta pubblicata dal Conze[1]. Ch'essa apparlenga ad un diadumeno, è certo; ma mentre Conze (p. 12) dubitò d'un connesso più stretto tra quella testa e la statua Farnese *e*, il sig. Boetticher[2] mercè un confronto dei due monumenti ha stabilito che la testa casselana non è altro che il resto d'una replica più grande – ed, aggiungiamo, molto migliore – di quella statua; e ciò è tanto vero, che le differenze poco importanti debbono mettersi a conto della mediocrità dello scarpellino che eseguì la copia *e*. Quanto di sopra si osservò intorno alla testa di questa, vale anche di quella di Cassel. La proporzione delle tre parti del viso mostra un simile aumento da giù in su, misurando la parte inferiore circa 0,06, il naso 0,063, la fronte 0,075 m. È indubitabile che uno studio più esatto del tipo della testa deve attenersi all'esemplare di Cassel. Ma era uno sbaglio di Conze di trovarvi un'identità od almeno una prossimità di carattere colla testa del doriforo; come bene a ragione fece osservare Kekulé, rilevandone dettagliatamente le differenze[3]. Nè meno caratteristica delle differenze formali si è la totale diversità dell'espressione. Di rincontro alle sembianze buone ed oneste ma prive di spirito del doriforo abbiamo nel diadumeno di Cassel l'immagine d'un giovane di talento e pieno di sentimento, anzi non libero d'una certa sentimentalità; di modo che le due teste offrono una diversità di carattere delle più calzanti. Nè ha dubitato veruno che la testa casselana appartenga alla scuola attica[4]. Ne siegue che lo stesso deve

[1] *Beiträge* tav. 2. Si debbono al ristauratore la più gran parte del naso, un pezzo del labbro inferiore, una parte del collo ed il petto.
[2] *Erklärendes Verzeichniss der Abgüsse in Berlin*, 1871, n. 714. 715.
[3] *Jahrb. für Philol.* 1869 p. 84.
[4] Intorno a questo punto sono d'accordo Conze Helbig Kekulé Benndorf Boetticher.

dirsi della statua intera *e*. Ma con questa conseguenza è pienamente compatibile la supposizione, emessa anche da Benndorf [1], che siffatta statua attica più o meno direttamente rimonti alla celebre statua policletea. Anzi una testa di diadumeno del museo di Dresda [2], che qual opera d'arte è di poco conto, ma senz'altro appartiene alla stessa famiglia colla testa casselana, mostra però un carattere molto più severo ed arcaico, più simile alle teste policletee, non solamente nelle proporzioni ma eziandio nelle forme e nell'espressione; laonde sembra rappresentare una specie di transizione dal tipo policleteo a quello della statua Farnese. Diconsi esistere altre teste d'uno stile analogo che mi rincresce di non poter mettere a confronto [3]. Parmi dunque che un artista attico sulla base del capolavoro policleteo fece un nuovo diadumeno, di cui le proporzioni e l'atteggiamento erano altrettanto inferiori all'originale, quanto la testa ne era superiore nell'espressione dei sentimenti più raffinati; variazione che starebbe affatto d'accordo colla relazione generale ovvia fra l'arte peloponnesia e quella dell'Attica [4]. .

[1] *Zeitschr. für d. oesterr. Gymn.* 1869 p. 267 e seg.

[2] Hettner *die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden*, 3ª ed. (1875), n. 288. *Augusteum* tav. 57, 1. Posso valermi d'un gesso.

[3] Conze p. 12 e Benndorf p. 268 fanno menzione d'una testa posseduta dal sig. Steinhäuser; altri esemplari vengono addotti da Helbig *Bull.* 1869 p. 75, fra' quali però la testa della collezione Leconfield in Petworth (*Specimens of ancient sculpture* I tav. 30) non deve annoverarsi, perchè rappresenta un tipo senz'altro più recente del diadumeno Farnese.

[4] Facilmente si capisce, perchè non posso acconsentire all'opinione del Gerhard (*antike Bildwerke* p. 311), seguita da Boetticher e da altri, che cioè la statua Farnese sia una copia della statua olimpia d'un anadumeno fatta da Fidia (ὁ παῖς ὁ ἀναδούμενος ταινίᾳ τὴν κεφαλήν Paus. 6, 4, 5). La statua Farnese e la testa casselana appartengono ad uno sviluppo dell'arte attica posteriore a Fidia.

Ai due tipi policletei finora trattati si aggiunge per una grande somiglianza del concetto il cosidetto *atleta d'Annecy*, scoperto nel 1867 assieme con altri bronzi di minore importanza nella prossimità di quella città, l'antico *Blautae* [1], e passato poco dopo nel Museo Parent, dopo la cui dispersione venne nelle mani dei signori Rollin e Feuardent di Parigi. Un abbozzo poco soddisfacente della statua alta m. 0,63 ed ottimamente conservata, salvo che manca il piede destro, fu pubblicato dal sig. C. W. King di Cambridge [2], il quale vi vide un lavoro greco probabilmente non molto posteriore a Lisippo. All'incontro l'attribuirono ad artista romano i signori Revon, Fortnum, ed A. H. de Villefosse [3], l'ultimo de'quali accompagnò delle sue sennate osservazioni il bel rame che ne fu pubblicato nella *Gazette archéologique* II (1876) tav. 18. Della medesima opinione intorno il carattere stilistico della statuetta è anche il sig. A. S. Murray del Museo britannico, che ebbe l'occasione di esaminare a tutto agio l'originale, quando si trattò di comprarlo per quel Museo; e probabilmente sarà dell'istesso avviso chiunque riguarderà e confronterà col bellissimo bronzo greco *a* la nuova pubblicazione sulla nostra tavola dei Monumenti L, 4ᵃ e 4ᵇ, fatta dietro due fotografie che il sig. de Villefosse, col grazioso permesso dei signori Rollin e Feuardent, ebbe la gentilezza di procurarci [4].

[1] *Gazette archéol.* I (1875) tav. 30. V. gli articoli del sig. L. Revon di Annecy nella *Revue archéol.* 1868 p. 97 e nella *Gazette archéol.* I p. 114.

[2] *The archaeological Journal* XXXI (1874) p. 168 e seg. I capezzoli sono di rame.

[3] Revon v. la nota 1. Fortnum nell' *Archaeol. Journal* XXXI (1874) p. 364 e seg. Villefosse *Gaz. archéol.* II (1876) p. 55 e seg.

[4] Mi rincresce che l'artista non abbia potuto valersi di due grandi fotografie, prese da innanzi e da dietro, che mi fu dato di vedere

Ma comunque siasi di ciò, molto più importante si è la quistione, a quale epoca appartenga l'originale copiato od imitato in quella statuetta. E qui parmi avere colpito nel segno il sig. E. Curtius, quando rilevò la relazione ovvia fra il bronzo di Annecy e le statue del doriforo [1], alle quali ora si possono aggiungere quelle del diadumeno. Si confrontino pure i tre monumenti composti sulle nostre tavole, e tosto si confesserà che à tutti e tre si è comune la mossa totale del corpo, comune quella maniera particolare dell'equilibrio, comuni le proporzioni generali e buona parte dei dettagli summentovati, comune il carattere delle teste, segnatamente del proffilo – concedendo tuttavia che l'eleganza un pò vuota del bronzo di Annecy non fa che trasparire le bellezze ed i caratteristici contrassegni dell'originale. La differenza principale consiste nell'azione delle braccia, la quale nella statuetta in quistione s'avvicina più di quella del doriforo che di quella del diadumeno, senza però che sia identica con quella. Anzi il gesto della destra pare accenni ad una arringa od una qualsiasi dimostrazione, mentre nel braccio manco alquanto piegato riposava un oggetto, di cui disgraziatamente non rimane che un avanzo nella mano. Già nel primo rapporto del sig. Revon si fa menzione di due opinioni differenti; gli uni vi ravvisavano l'estremità d'un ramo di palma, simbolo d'un atleta vincitore, gli altri il manico d'un caduceo, laonde spiegavano la statuetta per un Mercurio agoreo ossia arringatore. Il ch. King è della prima opinione, all'appoggio della quale confronta bel numero di pietre

poco fa in Cambridge presso il sig. King; non ho mai veduto fotografia più bella di queste.

[1] *Archaeol. Zeitung* 1875 p. 57.

incise, laddove il sig. de Villefosse assicura che « *le fragment placé dans la main gauche est certainement l'extrémité d'un caducée* ». In realtà sulla fotografia l'oggetto rassomiglia molto più ad uno stecco fatto artificialmente che ad un ramo; e di più il gesto della mano destra si spiega più naturalmente in un giovane messaggiere, specialmente il messaggiere degli iddii, che in un qualsiasi atleta vincitore. Si potrebbe dunque pensare ad una copia di quella statua di Mercurio, opera di Policleto, la quale più tardi si ammirava in Lisimachia, città principale del tracio Chersoneso [1]. S'intende però che un tale pensiero è incertissimo; certo all'incontro mi pare che il Mercurio d'Annecy ci rappresenti una statua d'origine policletea, copiata da un'opera sia del maestro stesso, o sia d'un suo scolare attenentesi strettissimamente agli esempî dati da quello.

Il confronto di questi tre tipi è importante assai per mostrarci quel pochino d'invenzione che si esigeva nella scuola policletea. Il doriforo era infatti il più perfetto modello d'un giovane dorico, combinando un corpo robusto, « atto tanto alle esercitazioni della palestra quanto agli uffici militari », con una non ricca ma buona indole e colla mente assuefatta ad una severa disciplina. Non può far specie di ritrovare il

[1] Plinio 34, 56 (*Polyclitus fecit*) *item Mercurium qui fuit Lysimacheae*. Altri hanno voluto ritrovare questo Mercurio in quelle statue, delle quali il già cosidetto Antinoo del Belvedere è il più famoso campione. Ma concordemente con quel che ne espose ultimamente il dott. Treu (*Hermes mit dem Dionysosknaben*. Berlino 1877 p. 8 e 9), la fotografia del gruppo di Prassitele ritrovato recentemente negli scavi di Olimpia, subito che la vidi, mi colpì per la sua gran somiglianza colla statua del Belvedere, talmente da lasciarmi poco dubbio, che anche questa deve la sua invenzione alla scuola prassitelea.

medesimo carattere fondamentale anche nel diadumeno e nel Mercurio, ma è sorprendente di vedere una tanta somiglianza, per non dire identità di concetto esterno, che bastò una lieve variazione nell'azione delle braccia [1] ed un poco più o meno d'inchinazione della testa per esprimere la differenza ovvia fra un doriforo, un diadumeno ed un Mercurio arringatore, mentre tutto il rimanente del corpo mostra quel medesimo movimento d'un lento marciare, il quale, essendo attissimo per il giovane che porta la lancia, è molto meno naturale per l'oratore e poco sta d'accordo coll'azione di cingere il capo colla benda. È incredibile che una tale uniformità non abbia risvegliato l'attenzione e la critica anche degli antichi. Possiamo dunque con qualche ragione proporre la quistione, se non forse a ciò si riferiscano quelle notissime parole di Plinio trattanti di Policleto: *proprium eius est uno crure ut insisterent signa excogitasse, quadrata tamen esse ea ait Varro et paene ad unum exemplum* [2]. Quella mossa

[1] Faccio osservare che, nonostante quella variazione, in tutti e tre i tipi la spalla destra è un poco più abbassata della sinistra, particolarità che sta perfettamente d'accordo coll'inchinazione della testa verso quel lato e col peso del corpo più fortemente posante sulla gamba destra.

[2] Plinio 34, 56. Le differenti spiegazioni delle prime parole vedonsi esaminate dal sig. Blümner (*n. rhein. Mus.* XXXII p. 593 e seg.), con cui sono d'accordo in ciò che tutte quante lasciano qualche cosa a desiderare. Ma non meglio riuscita parmi sia l'interpretazione proposta da Blümner stesso, il quale vorrebbe vedervi accennato il fatto, che Policleto sia stato il primo che abbia ommesso il ceppo ossia puntello fin allora usato adoperarsi anche nelle statue di bronzo, essendochè tutto quel passo si riferisca alla *statuaria*. Non dico nulla dell'oscurità dell'espressione; ma come sarebbe credibile, che per esempio gli artisti della scuola d'Egina, i quali fino nelle loro sculture di marmo potevano fare a meno di tali ripieghi, avessero lasciato a Policleto lo stesso perfezionamento in un materiale che per la naturale durezza e coerenza dispensa di ogni tale sostegno?

delle gambe, che quale tipica dal doriforo o sia « canone » fu trasportata alle altre due statue, è tutt'altro che comune nell'arte greca (laonde Petersen anzi volle ascriverla piuttosto all'arte romana [1]), dimodocchè bene poteva dirsi ideata da Policleto; e forse l'espressione stessa UNO CRURE *insistere* addita non quell'usitatissimo concetto del corpo riposante sull'una gamba, mentre l'altra più o meno piegata serve esclusivamente a sostenere l'equilibrio (questo sarebbe piuttosto UNI CRURI *insistere*), ma appunto quell'atto di camminare in cui l'uomo coll'una gamba (*uno crure*) avanza ovvero tocca il suolo (*insistit*). Tanto è certo che l'espressione prescelta da Plinio o da Varrone è insolita e perciò suggerisce l'idea d'un significato anch'esso non affatto volgare. Intorno alla qualificazione delle statue da *signa quadrata* non occorre aggiungere qualche cosa a quanto ne fu esposto massimamente dal Brunn. Nelle ultime parole finalmente l'omissione nell'ottimo codice bamberghese dell'*unum* parmi sia un mero sbaglio del copista, come se ne trovano non pochi in quel codice del resto eccellentissimo. Imperocchè i tentativi di trovare un significato o ragionevole o tollerabile nella lezione *paene ad exemplum* mi sembrano essere tutti quanti artifiziosi [2]; laddove le tre

[1] *Archaeolog. Zeitung* 1864 p. 131.

[2] Il *tamen* mostra che quelle parole debbono rinchiudere una critica. Già per questa ragione *ad exemplum* non può dire « esemplare », (*mustergiltig*). Benndorf (*Zeitschr. f. d. oesterr. Gymn.* 1869 p. 266) dà la versione « troppo tipiche » (*zu typisch*); ma cosa allora si vorrebbe *paene* (« quasi tipiche »)? La spiegazione di Brunn (I p. 221) « secondo il vivo modello, senza idealità » (*nach dem lebenden Modell, ohne Idealität*) contraddice alla tendenza di Policleto di rintracciare e proporre le misure normali ovvero ideali del corpo giovanile e di dare così alle forme umane *decorem supra verum* (Quintil. 12, 10, 7).

statue trattate in questa memorietta possono evidentemente mostrare con che ragione Varrone giudicò che le opere di Policleto erano *paene ad unum exemplum.*

Strasburgo.

AD. MICHAELIS.

CATALOGO DI GHIANDE MISSILI SICILIANE.

(tav. d'agg. F)

La Sicilia è da parecchio tempo notissima come una di quelle regioni in cui si rinvengono più frequentemente ghiande di piombo iscritte in greco o in latino; e però di esse alquante se ne trovano registrate nelle antiche raccolte epigrafiche del Gualterio e del Castelli e in quelle più moderne del *Corpus Inscriptionum Graecarum* [1] e del *Corpus Inscriptionum Latinarum* [2]. Un buon numero di tali ghiande furono raccolte dal fu mio padre, le quali io ho dato al Museo nazionale di Palermo; e col sussidio di queste ed altre possedute dallo stesso museo e dalla cattedrale di Castrogiovanni, che acquistò la collezione del canonico Alessi, ho compilato il presente catalogo, che comprende soltanto pezzi di cui ho potuto esaminare gli originali, e fra questi se ne trovano parecchi affatto nuovi.

Chi sa come le inesattezze delle antiche pubblicazioni epigrafiche spesso riescano a conservarsi anche in opere recenti [3], comprenderà di leggieri la ragione

[1] N. 5570. 5687. 5748.

[2] Vol. I p. 189.

[3] Valga un solo esempio. L'Alessi pubblicando la ghianda da lui posseduta con l'iscrizione ΗΡΑΚΛΕΟϹ ΝΙΚΗ (si veda in questo catalogo al n. 11 e tav. d'agg. F n. 11) per un giuoco di fantasia

che mi mosse ad escludere tutte quelle ghiande registrate soltanto nei libri; nè a ciò mi determinavano altri timori, perchè in Sicilia non ho mai incontrato falsificazioni di simili monumenti, le quali tanto frequenti altrove hanno reso difficilissimo questo studio. Quasi tutte le ghiande che qui vo notando sono ricoperte di quella salda patina biancastra, che è propria del piombo antico e che mal saprebbe imitarsi.

De' posti in cui si trovano più spesso tali ghiande, è nota in Sicilia la città di Castrogiovanni, massime per la pubblicazione fatta dall'Alessi quando in seguito ad una dirottissima pioggia nell'agosto del 1808 se ne scoperse un grande numero di iscritte e di anepigrafi nelle falde del monte su cui sorgeva l'antica Enna [1]. Aggiungerò ancora che molte se ne sono rinvenute al monte Erice [2] e al Pellegrino (Ercta) presso Palermo: posti tutti ne' quali stettero per lungo tempo combattendo, assedianti o assediati, Romani, Cartaginesi e schiavi ribelli.

Dalle descrizioni che seguono e dai disegni si ricaverà quanto basta ad avere un'idea sulle diversità più

volle scorgervi il nome di Acheo, capitano degli schiavi ribelli, e ne stampò apposita illustrazione col titolo di *Lettera su di una ghianda di piombo iscritta col nome di Acheo, condottiero degli schiavi rubelli in Sicilia*, Palermo 1829 (estratto dal *Giorn. di sc. e lett.*). Per giungere a quella lettura l'Alessi convertì la clava in fiaccola, il *rho* fu mutato in fumo uscente dalla supposta fiaccola, tolse via il Λ e così ottenne la parola HAKEOC, che egli trovò esprimere con paleografia *sicoliota* (sic) il nome di Acheo. Tutto questo lavorio è mostrato chiaramente dalla ghianda originale; mi fu anche rivelato dall' illustre uomo che giovanetto fece quel disegnino per l'Alessi, e tuttavia la ghianda col nome di Acheo è ricordata in opere recenti e giustamente pregiate.

[1] ALESSI *Lettera sulle ghiande di piombo iscritte trovate nell'antica città di Enna*, Palermo 1815.

[2] Parecchie centinaia di queste ho visto in Trapani presso del mio amico cavaliere Agostino Pepoli.

notevoli nella forma di queste ghiande; le quali sono tutte fuse in matrici fatte di due pezzi nel senso longitudinale. Alcune hanno forma di ulive e altre invece, con le punte ritondate, sono schiacciate come mandorle e questa è la forma predominante nelle ericine. La lunghezza negli esemplari del Museo di Palermo varia da 0,05 a 0,026 e il peso, da gr. 90,50 a 18,90. Le leggende sono o greche o latine; di fenicie non ne ho mai incontrate e deve essere un equivoco l'aver creduto di scoprirne. Spesso vi si trova un fulmine e in quelle di Enna una clava e un pugnale, quasi a significare le armi con le quali gli schiavi rifugiatisi in quella città intendevano condurre la loro lotta disperata.

N. 1. (tav. n. 1) lungh. 0,04, largh. 0,025. Peso: grammi 90,50. Erice. Museo Naz. di Palermo n. 590.

» 2. (tav. n. 2) lungh. 0,037, largh. 0,027. Peso 84,20. M. N. di Pal. Dono dell'autore.

» 3. (tav. n. 3) lungh. 0,028, largh. 0,020. Peso 30,40. Con tracce d'iscrizione greca. M. N. di Pal. Dono dell'autore.

» 4. (tav. n. 4) lungh. 0,038, largh. 0,014. Peso 28,80. M. N. di Pal. Dono dell'autore.

» 5. (tav. n. 5) lungh. 0,029, largh. 0,014. Peso 18,90. M. N. di Pal. n. 627. Dal museo Astuto.

» 6. (tav. n. 6) lungh. 0,036, largh. 0,015. Peso 33,30. ΝΙΚΗ ΔΙΟϹ, in due righi.)(ΚϾΡΑV-ΝΙΟV, in due righi divisi da un fulmine. M. N. di Pal. Dono dell'autore.

» 7. (tav. n. 7) lungh. 0,028, largh. 0,016. Peso 33,00. ΔΙΟϹ ΝΙΚΗ, in due righi.)(Fulmine

e tracce d'iscrizione. M. N. di Pal. Dono dell'autore [1].

N. 8. (tav. n. 8) lungh. 0,034, largh. 0,015. Peso 28,30. ΑΝΙΑΧ. Rovescio di forma spianata M. N. di Pal. Dono dell'autore [2].

» 9. (tav. n. 9) lungh. 0,035, largh. 0,016. Peso 38,30. ΝΙΚΑ.)(ΑΘΑΝΑϹ, in due righi. M. N. di Pal. Dono dell'autore.

» 10. (tav. n. 10) lungh. 0,026, largh. 0,016. Peso 26,90. ΝΙΚΑΝΔΡΟΙ. M. N. di Pal. Un altro esemplare con l'iscrizione intera ΝΙΚΑΝΔΡΟΥ nella collezione Borrello di Siracusa.

» 11. (tav. n. 11) ΝΙΚΗ.)(ΗΡΑΚΛЄΟϹ ΝΙΚΗ, in due righi divisi da una clava. Enna. Collezione del canonico Alessi presso della Cattedrale di Castrogiovanni.

» 12. (tav. n. 15). Peso da 45,20 a 35,70. L · PISO L · F ·)(COS. M. N. di Pal. 6 esemplari: quattro donati dall'autore; uno del museo salnitriano (n. 570) e uno della raccolta Valenza (n. 597).

» 13. (tav. n. 16) lungh. 0,050, largh. 0,021. Peso 78,40. Q SALINA)(Fulmine. M. N. di Pal.

» 14. Lungh. 0,040, largh. 0,018. Peso 52,50. Come la precedente; accanto al fulmine vestigia di lettera (Q?). M. N. di Pal. Questa e la ghianda precedente furono da me acquistate in Catania.

» 15. (tav. n. 12) lungh. 0,048, largh. 0,018. Peso 72,00. Fulmine. M. N. di Pal. Dono dell'autore.

» 16. (tav. n. 13) Clava)(Fulmine. Enna. Collezione Alessi in Castrogiovanni.

[1] Mi fu regalata dal cav. Nocito, provveditore agli studi della provincia di Girgenti.

[2] L'ebbi dal barone Pennisi di Acireale.

(tav. n. 14). Clava e pugnale)(Lettere greche legate insieme, di lettura incerta. Enna. Collezione Alessi in Castrogiovanni.

ANTONINO SALINAS

TAZZE A FIGURE ROSSE CON FATTI DI ERCOLE.

(Tav. d'agg. C. D. E)

Sulla tav. d'agg. C si pubblica una bella tazza capuana descritta dall'Helbig nel *Bull.* 1871 p. 120 n. 2 ed esistente ora nel museo di Zurigo; vd. Benndorf *Antiken von Zürich* p. 49 n. 120. Fra due eleganti ornamenti di meandri e palmette vi si vede un uomo nudo barbato con benda attorno i capelli, il quale s'inchina per colpire colla zappa un tralcio di vite giacente ai suoi piedi, mentre un altro tralcio si trova nel campo dietro a lui. Una giovinetta vestita di chitone con maniche se ne fugge a passi precipitati rivolgendo la testa e portando via una mazza ed una pelle di leone. Sul rovescio del vaso un altro uomo nudo barbato con benda attorno i capelli sta assiso sopra uno scoglio in posizione tranquilla appoggiando la testa nella mano d. Incontro a lui viene in fretta un giovane vestito della clamide, col petaso dietro la testa coronata e colla lancia nella s., il quale protende vivacemente la d. Su ambedue i lati vi sono lettere, le quali però non danno senso.

Come già è stato rilevato dai signori predetti, la rappresentanza si riferisce al mito di Ercole e Sileo, e

pare che il significato ne sia il seguente: Mentre Ercole è in atto di lavorare a modo suo la vigna, Xenodike, figlia di Sileo, invola le sue armi, e un doriforo annuncia questi fatti al padrone. È un tratto conoscintissimo del mito di Sileo, che Ercole lavorando la vigna ne sradica le viti (vd. Apollod. II 6, 3, 2; Diod. IV 31, 7) e l'argomento del Sileo di Euripide, ma non si seppe che Xenodike fosse ladra. Esistono alcune pitture, estranee peraltro al mito in discorso, dove Satiri rubano le armi di Ercole: vd. Jahn *Philolog*. XXVII tav. 2, 3; e riflettendo che il Sileo di Euripide era un δρᾶμα σατυρικόν, si sarebbe portato a cercare un qualche connesso fra la pittura e quel δρᾶμα, ma i frammenti a quel che pare non vi si prestano: vd. Nauck *Fragm. trag*. gr. p. 453 sgg. Viemeglio la scena esposta si combina colla notizia conservata da Apollodoro, che Ercole ha ucciso non solo Sileo, ma anche quella sua figlia Xenodike, imperciocchè il fatto commesso da lei sul vaso spiega il perchè Ercole abbia punito anche lei.

Fra i vasi dipinti non si conosce che un solo di simile argomento. È una tazza a figure rosse del museo già Campana pubblicata dallo Jahn *arch. Ztg*. 1841 p. 158 tav. 149. L'analogia peraltro vi si limita all'azione di Ercole, imperciocchè al posto della fanciulla fuggente vi vediamo il proprietario ossia l'intendente della vigna, che accorre indispettito del malfatto di Ercole. È vero che lo Jahn ha creduto che anche le altre pitture dell'indicata tazza rappresentino scene del mito di Sileo, spiegando una zuffa fra Ercole ed un gigante dipinta sul rovescio per la morte di Sileo e chiamando una donna colla patera nella mano dipinta nell'interno della tazza Xenodike riconciliata con Ercole; ma non posso adottare tale interpretazione, tanto perchè Sileo non vien mai descritto come gigante, quanto

perchè parecchie pitture d'un simile fatto di Ercole non stanno in nessun rapporto col mito di Sileo, ma appartengono ad un mito ben diverso. Primeggia fra esse la pittura del celebre cratere cornetano di Eufronio pubblicato negli *Annali* 1855 tav. V p. 38, dove agli avversari sono ascritti i nomi HEPAKLES . . TAIOS. Dunque la zuffa si fa fra Ercole ed il gigante Anteo. Non serve trattare in questo luogo particolarmente tutte le pitture del mito di Anteo [1], conviene però precisare che alle rappresentanze del cratere e della tazza pubblicata dallo Jahn corrisponde perfettamente quella di un'altra tazza ceretana, che è già stata spiegata con poche parole dal Brunn nel *Bull*. 1865 p. 219 ed ora si trova stampata sulla tav. d'agg. D. Ercole barbato e nudo, ma cinto la testa di corona vi impugna colla s. la gola del gigante distinto da barba e capelli rossi, il quale sta steso per terra colle gambe e colle braccia piegate senza far atto di resistenza energica. Sopra di lui si vede una clamide ed una berretta, dietro ad Ercole la di lui clava e la parola incompleta ALOS. In tutti e tre i vasi non si tratta di una lotta regolare fra Anteo

[1] Il combattimento fra Ercole ed Anteo si trova sopra i seguenti vasi a figure nere: *a*) Anfore: Monaco n. 3 = Gerhard *A. V.* II, 114 coi nomi ascritti. — Napoli n. 2519 = Millingen *Peint. des vas.* 31 = Jahn *Berichte* 1853 tav. 9, spiegata per Alcioneo; ma tale spiegazione fu corretta dallo Stephani *C. R.* 1867 p. 14 n. 5. — Mus. brit. n. 542 e n. 603. — *Bull.* 1859 p. 30, trovata a Sarteano. — *b*) Idrie: *Cab. Durand* n. 305 = Gerhard *A. V.* II tav. 113. — Monaco n. 114. — Mus. brit. n. 114. — *c*) Collo di idria: *Cab. Durand* n. 12. — *d*) Oenochoe: Monaco n. 1107 = Gerhard *A. V.* I, 69, 4. — Berlino n. 1590. — *e*) Lekythos: Lenormant *Collect. Raiffé* n. 1310. — cf. pure il frammento descritto nell'*Arch. Ztg.* 1846 p. 341. — Quanto ai vasi a figure rosse, oltre ai tre mentovati nel testo restano due altri, stamnos descritto nel *Bull.* 1866 p. 183 coi nomi ascritti, e tazza di Monaco n. 605 = Jahn *Berichte* 1853 tav. 8; la spiegazione per Alcioneo fu corretta dallo Stephani *C. R.* 1867 p. 14 n. 5.

ed Ercole, i due avversarî non stanno in faccia l'un all'altro, ma Ercole ha l'apparenza di aver messo le mani addosso al nemico, mentre questi giaceva nè era in condizione di opporsi vigorosamente all'eroe. Questo concetto non trova riscontro nella tradizione letteraria del mito, ma è bene ideato sotto il punto di vista artistico. Imperciocchè siccome Anteo è gigante, così sarebbe stata cosa assai difficile di rappresentare una lotta regolare fra i due nemici, in modo che il più piccolo si riconoscesse senz'altro come vincitore. Una differenza affatto analoga fra la tradizione letteraria e quella artistica esiste nel mito di Alcioneo, il quale nelle pitture non attacca Ercole, come dicono gli autori, ma vien assalito da lui, mentre sta a dormire: vd. Jahn *Berichte d. sächs. Ges.* 1853 p. 135 sgg. tav. V sgg. E mi pare che siffatta differenza non sia casuale, come vuol supporre lo Jahn, ma quasi necessaria, spiegandosi nel medesimo modo come nel mito di Anteo, poichè anche Alcioneo è gigante. S'intende che i pittori hanno scelto concetti nuovi e convenienti per rendere intelligibili le vittorie riportate da Ercole sopra giganti. La complessione di Anteo e di Alcioneo supera sufficientemente quella di Ercole, i giganti però non occupano troppo spazio nelle pitture, appunto perchè stanno coricati ed hanno le gambe più o meno piegate. Siccome poi le loro azioni mancano d'energia e d'effetto, essi quantunque giganti non prendono mai il primo posto nella composizione, rimanendo l'interesse maggiore sempre concentrato in Ercole [1].

Sull'altro lato della tazza ceretana vediamo un

[1] Pure sugli altri vasi Anteo non si difende mai in modo energico, anzi qualche volta egli stende la d. supplicando. Un'azione di vera lotta vi è molto rara, la più interessante è quella della tazza di Monaco n. 605.

giovane coronato, che regge nella d. la clava e mette la s. sul collo di un gran toro caduto già sui ginocchi dei piedi d'avanti; sopra di lui evvi un albero. Il Brunn riferisce anche questa pittura ad un mito di Ercole. Intendo che il mio riverito maestro potrebbe appoggiare questo parere sulla circostanza, che il pittore di quel vaso, che fra tutte le rappresentanze del mito del toro offre al saper mio la più grande analogia colla scena proposta, dico la tazza della collezione Lunghini a Sarteano, descritta nel *Bull.* 1859 p. 30, vi ha aggiunto alla presa del toro pure un altro fatto di Ercole; mi resta però il sospetto, che il vincitore del toro questa volta sia piuttosto quell'eroe, che si chiamò ἄλλος οὗτος Ἡράκλῆς. Le forme meno robuste e l'età giovanile inducono a credere che il pittore abbia voluto mettere in confronto un fatto di Ercole con un altro di Teseo. Si osservi peraltro la composizione simmetrica delle due pitture. Ambedue gli eroi adoprano la s. per tener fermo l'avversario e stanno pronti a fare colla d. il colpo di grazia, al quale il gigante non sa sottrarsi meglio della bestia.

Nell'interno della tazza un giovane sta innanzi ad un' ara con scudo al braccio ed elmo nella mano. Questa pittura essendo troppo generica non è stata pubblicata.

Infine sulla tav. E è esposto il frammento d'una tazza, la cui stampa esisteva molti anni nell'apparato dell'Instituto ed era, come mi disse l'Helbig, ricavata da un coccio del museo già Campana non registrato nel catalogo, ma mentovato brevissimamente nel *Bull.* 1862 p. 40. Vi si trovano due figure. Ercole giovane colla pelle del leone attorno al collo sta reggendo colle mani un gran tridente nel mezzo d'un ammasso di quattro vasi di diverse specie, i quali insieme con una

sedia sono buttati sotto sopra. Incontro all'eroe viene un vecchio vestito di lungo chitone e manto, che stende la destra in atto piuttosto di preghiera che di minaccia. Le solite parole HO ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ si vedono due volte ripetute; un'altra iscrizione scritta sopra un'oenochoe pare che finisca nell'affermazione NAI.

La rappresentanza è a quanto io mi sappia unica fra i monumenti erculei nè trova spiegazione confacente neppure nella tradizione letteraria. Come leggo nella notizia sopramentovata del *Bullettino*, si è voluto spiegarla col mito di Sileo, ma mi pare che questo mito non valga a farne intendere la particolarità più straordinaria, cioè il tridente retto dalle mani di Ercole. Imperciocchè Sileo non ha che fare con quelle divinità il cui attributo distintivo è il tridente. Siamo dunque obbligati a studiare le tradizioni che mettono Ercole in rapporto colle divinità marine e più precisamente con Nereo, giacchè l'avversario dell'eroe essendo caratterizzato da vecchio calvo non può chiamarsi Nettuno ma Nereo [1]. Si ricordi ora, che tanto lo scoliaste di Apollonio Rodio IV 1396 quanto Apollodoro II 5, 11, 4 ci hanno conservato il racconto desunto dal gran libro di Ferecide, che Ercole abbia costretto Nereo a portargli aiuto con una sua profezia in modo molto analogo a quello adoperato da Menelao verso Proteo.

[1] Cf. Overbeck *Kunstmyth. Poseidon* p. 214. 225. 311. Nereo si vede raffigurato da vecchio in tutti e tre i vasi seguenti, dove il nome è stato scritto accanto alla sua persona, cioè anfora a fig. nere nel Museo brit. n. 535, tazza a fig. rosse nel medesimo museo n. 828* = Gerhard *A. V.* III, 178 e vaso a fig. rosse a Napoli n. 3352 = *Bull. nap.* N. S. V tav. 2. Le lettere esistenti sui vasi del già Museo Blacas tav. 20 = *Élite céram.* III, 33 e del già Cab. Durand n. 305 = Gerhard *A. V.* II, 113 sono malamente state riferite al suo nome. Sono dunque perfettamente d'accordo col Benndorf l. c. p. 63, che in tutte le rappresentanze ben determinate Nereo si vede sempre dotato di forme

Quello scoliaste dice: *αἱ νύμφαι Διὸς καὶ Θέμιδος.... ὑπέθεντο Ἡρακλεῖ ἀποροῦντι μαθεῖν παρὰ Νηρέως, ποῦ ἔλη τὰ χρύσεα μῆλα, καὶ λαβεῖν αὐτὸν βίᾳ, πρῶτον μὲν μεταφορούμενον εἰς ὕδωρ καὶ πῦρ, εἶτα ἐς τὴν παλαιὰν ὄψιν καταστάντα καὶ δηλώσαντα.* Pitture, che possono riferirsi a questo mito, si vedono in un'idria a figure nere presso Gerhard *A. V.* II 112, in un'altra a figure rosse nel Museo britannico n. 716 ed in uno di quei rarissimi vasi attici composti di due dischi, pubblicato ultimamente dal Benndorf *Griech. und sicil. Vasenb.* p. 63 tav. 32. In tutti questi vasi Ercole tiene afferrato più o meno strettamente un vecchio vestito di chitone e manto, la cui natura si dichiara dai delfini che gli nuotano attorno. È vero che da tali rappresentanze la pittura esposta è molto diversa, pertanto ardirei proporre la congliettura che essa non ritragga che un'altra tradizione del medesimo mito, secondo la quale Ercole si sia impadronito in qualche modo del tridente di Nereo e si metta a farne uso cattivo per costringere il vecchio profeta, affinchè volendo evitare maggiori disgrazie si affretti a compiacergli. Invece di afferrare la persona del povero vecchio, Ercole si sarebbe contentato a prendere il suo attributo, e certamente egli ne avrebbe avuto il medesimo vantaggio; poichè Nereo non poteva lasciare

interamente umane. Quanto al tridente di Nereo, vd. Wieseler *Comm. de diis trident. gerent.* p. 17 n. 20. — Quantunque sia grande il numero dei figli di Nettuno che sono avversarî di Ercole, non saprei però indicare nissuna tradizione letteraria d'un combattimento fra Ercole e lo stesso Nettuno. Sul conflitto fra Ercole ed Oceano vd. Ferecide presso Ateneo XI p. 470. I poeti più antichi fanno più volte parola dei fatti eseguiti da Ercole nel mare e sul mare, ma non spiegano che l'idea un po' generica, che egli abbia reso agli uomini grandi servizî « *terra marique* » o accennano soltanto al mito di Tritone: vd. Hom. *Hymn.* XV, 4; Pindar *Nem.* I, 62; III, 23; *Isthm.* IV, 75; Soph. *Trach.* 1012; Euripid. *Herc. fur.* 225. 403 sg.

il tridente nelle mani d'altrui ed era perciò obbligato ad accettare le condizioni dell'eroe. Quanto all'ammasso delle suppellettili rovesciate, ognuno vorrà mettere in confronto il vaso pestano di Assteas colla rappresentanza di Ercole furente (*Mon. d. Inst.* VIII, 10 *Ann.* 1864 p. 323 sgg.), ed io inviterei tanto più a far questo confronto, quanto più opportuno lo credo per dimostrare che Ercole sul disegno pubblicato non è proprio furente, ma occupato in un'azione, delle cui conseguenze egli è consapevole. Peraltro concedo di buon grado, che la spiegazione proposta non si fonda che sopra appoggi insufficienti; siccome però la stampa doveva finalmente essere resa di pubblica ragione, così credetti di poter accompagnarla con queste poche parole.

A. Kluegmann.

ENDIMIONE E SELENE
PITTURA VASCULARE DELLA COLLEZIONE JATTA.

(Tav. d'agg. G)

Il vaso della collezione Jatta [1] che pubblichiamo nella tav. G, è non meno importante per il mito che rappresenta, che per la sua stessa figura e grandezza: esso infatti può chiamarsi uno *skyphos* gigantesco, avendo appunto la forma del bicchiere conosciuto sotto questo nome, ma tali proporzioni, che, per quanto

[1] Questo vaso è stato ritrovato nell'estate del 1876 da me stesso in un fondo vicino a Ruvo frammisto al terreno in moltissimi frammenti, con i quali non si è giunto nemmeno a completarlo; ed ora fa parte della collezione della famiglia. Anticamente il vaso in parola è andato anche soggetto a rottura, onde si vede in più parti riunito con piombo; dal che potrebbe forse argomentarsi che anche allora fosse stato tenuto in pregio, se si cercava in tal guisa di conservarlo.

almeno è a nostra conoscenza superano quelle d'altri simili vasi finora scoperti [1]. La parte postica è interamente perduta, ma poco è da lamentare questa perdita; perciocchè, stando a quello che continuamente osserviamo sopra i vasi, e che ci permettono argomentare i pochi avanzi della scena conservati su questo in discorso, in essa non dovea trovarsi forse che una qualche rappresentazione tolta dalla vita comune. Comunque sia, la faccia principale conservata in guisa da nulla essersi perduto della composizione, è degna al certo che sia conosciuta, perchè, se mal non ci apponiamo, ci pone in grado di costruire un mito, che per quanto ovvio nell'arte romana in sarcofaghi e pitture murali, tanto è raro in monumenti d'arte greca più antica, e forse unico in ceramografia: laonde saremo al caso di colmare mercè il nostro dipinto vasculario qualche laguna rimasta dagli scrittori che ci hanno riferite alcune delle tradizioni greche del mito di Endimione e Selene, e completarle per esso. Ma passiamo alla descrizione del monumento, senza per altro accennare alle parti mancanti, le quali saranno con maggiore esattezza rivelate dal disegno.

La pittura è divisa in due linee di figure. La prima a s. di chi guarda nell'ordine superiore è quella di Hera in piedi, vestita di lunga e ricca tunica stellata, con *ampyx* bastantemente alto sulla fronte, *calyptra* scendente dal capo, di cui ella con grazia con la mano destra solleva un lembo sull'omero, doppie armille alle braccia, le gambe incrocicchiate, il braccio sinistro

[1] Le proporzioni del nostro *skyphos* sono le seguenti: altezza 0,56, larghezza alla bocca 0,58, larghezza alla base 0,39, circonferenza 1,73. Il bicchiere di simil forma del museo di Napoli, riputato uno dei più grandi, è alto 0,31 e largo 0,38. Cf. Heydemann, *Vasensamml. zu Neap.* n. 2883.

appoggiato sopra una vasca con lungo piede, e lungo scettro sormontato da giglio e mantenuto contro il proprio petto dalla sinistra mano della dea [1]. Dall'altra parte della vasca ed anche in piedi vedesi Iris alata, con corto *chitoniscos*, cintura, baltei incrocicchiati sul petto e lunghi calzari [2], in atto di favellare con Hera, verso cui fa un gesto con la mano destra, mentre nella sinistra dovea certamente tenere il caduceo: dietro Iris veggonsi gli avanzi di un *thymiaterion*; ed ai piedi delle due descritte figure un cratere ed un calice entrambi rovesciati, mentre più in là si nota un prefericolo, tutti di bianco. Segue sopra una seggiola con spalliera Giove barbato, con lunga chioma pendente sugli omeri, volto piuttosto severo, petto nudo fino alla cintura, pallio ravvolto alle gambe, probabilmente uno sgabello sotto i piedi, appoggiato con la destra ad uno scettro sormontato da uccello e con la sinistra alla seggiola, in atto di volgere alquanto la testa verso la figura seguente. Esprime questa Hermes stante, con cappello viatorio a larghe falde riversato sull'omero, clamide affibbiata sul petto e pendente dalle spalle, lunghi calzari, la mano destra appoggiata sulla spalliera della seggiola di Zeus, e caduceo di bianco nella sinistra, tenendo alquanto la testa verso la seguente figura nel senso già notato per Giove. Ultimo finalmente nell'ordine superiore vedesi Helios sopra un carro tirato da quattro

[1] Molti confronti può offrir l'Hera del nostro dipinto con la descrizione che ne fa Omero *Il.* XIV, 170 e ss. La vasca istessa può essere allusiva alle abluzioni ivi rammentate dal poeta e tanto care alla dea, come i vasi che si vedono per terra possono riferirsi bene all'ambrosia ed all'olio odoroso di cui ivi altresì si fa parola.

[2] Il chitonisco e le ali caratterizzano abbastanza colei che Omero chiama *χρυσόπτερος* (*Hymn. in Cer.* v. 315) *ποδήνεμος*, *ταχεῖα*, o con altri simili epiteti. V. *Hymn. in Apoll.* v. 102, 107 ed *Iliad.* V 368 e passim.

cavalli, con nimbo radiato intorno alla testa, chioma lunga e disciolta, petto nudo, su cui s'incrociano due baltei che forse sostengono il lungo gonnellino stellato da auriga che lo copre dalla cintura ai piedi, con il viso giovanile rivolto un po' indietro, verso Giove ed Hermes, la lunga sferza nella mano destra, e certamente le redini nella sinistra. Innanzi al carro di Helios è dipinto un astro, che sarà forse Phosphoros [1].

Nella linea inferiore la prima figura a destra di chi guarda, probabilmente virile (per quanto permettono di sospettare i capelli), esprime persona a cavallo con chitonisco corto, clamide e fiaccola accesa nella mano sinistra con tenia pendente, mentre certamente dovea con la destra reggere la briglia del cavallo, che ha il ciuffo di crini raccolto in sulla fronte. Il capo della descritta figura è cinto da una corona a piccole fogliette bianche, che saranno forse di mirto. Sospeso orizzontalmente in aria e volante vedesi un Eros nudo, con calzari, periscelidi, armille, collana, filo di perle ad armacollo e mitella donnesca, in atto di tenere in ciascuna delle mani una corona probabilmente di mirto, che egli destina al gruppo che segue. Vedesi infatti un carro tirato da due cerve dalla pelle maculata, e sovra di esso a destra un giovine con chioma lunga e disciolta sugli omeri e pallio pendente dalle spalle e dal brac-

[1] Helios ed il suo carro è ovvio sui monumenti, de' quali citiamo quelli che ci fornisce la memoria, lasciando ai lettori il compito d'istituire i necessarî confronti. V. dunque Inghirami *Vasi fitt.* I, 52, malamente creduto Bacco presso Millin, che ne fu già redarguito da Raoul-Rochette, *Gall. myth.* LX, 234 et *Peint. de vas.* II, 49; Gerhard *Morte di Archemoro* presso lo stesso Inghirami IV, 372; Raoul-Rochette *Mon. inéd.* append. e tavole annesse, cfr. sopratutto la tav. LXXIII; cf. *Mon. d. Inst.* II, 31 et 32; II, 55; IV, 16; *Annali* 1844 p. 196 e 1864 tav. d'agg. ST. Circa poi i cavalli del sole e loro nomi v. Spanhem. in Callim. *hymn. in Del.* v. 169.

cio sinistro, ed una giovine donna con mitella, orecchini circolari, lungo chitone, *himation* e corona nella mano sinistra, in atto con il descritto giovine di guardarsi a vicenda; mentre un altro Eros più piccolo del precedente vedesi sul carro a fianco della donna con le braccia e le mani protese fino all'*antyx*, come fosse suo l'ufficio di far da auriga e di guidare le cerve. Innanzi al carro inferiormente è un cacciatore con lunghi calzari, chitonisco stellato che arriva ai ginocchi ed è tenuto stretto ai fianchi da una cintura [1], clamide pendente dalle spalle, doppio venabolo nelle mani, cane corrente ai piedi, d'innanzi al quale una patera e poscia una lepre anch'essa fuggente. È facile poi credere, che la descritta figura, sulla cui gamba sinistra vedesi una delle antiche cuciture fatte al vaso con il piombo, abbia avuto il berretto frigio sulla testa, attesa la foggia barbarica del suo vestimento; e benchè ciò non possa in nessun modo argomentarsi dal monumento, tuttavia pensiamo di non andare errati credendola virile. Superiormente è un altro Eros anch'esso volante e simile in tutto a quello che si è descritto in primo luogo. Finalmente anche a cavallo vedesi una donna con chioma lunga e disciolta, chitonisco stellato tenuto stretto ai fianchi da larga cintura, clamide graziosamente gettata indietro passando per sotto le ascelle e formando arco sull'omero destro, la briglia nella sinistra, e fiaccola accesa, a cui è sospesa una mitra, nella mano destra.

Come si vede dalla descrizione fatta, abbiamo a ciascuna delle figure dell'ordine superiore dato già il

[1] Cfr. Oppian. *Cyneg.* I, 91-98, ove parlando dell'abito e delle armi del cacciatore ricorda le gemine saette, la tunica succinta sino al ginocchio, i talari o baltei.

proprio nome, perchè ci è sembrato che niuno potrà negarci di poterle così chiamare; ma siamo stati riservati nel descrivere quelle della linea inferiore, perocchè sarà mestieri denominarle con la scorta dei monumenti e con l'aiuto della critica. Per procedere intanto con ordine, bisogna prima passare in rivista brevemente le tradizioni conservateci dagli antichi scrittori intorno agli amori di Selene con Endimione, ed al mito di costui; perocchè sul carro tirato dalle cerve noi non indugiamo a dire che ravvisiamo appunto Endimione e Selene; e benchè le autorità classiche siano state già quasi tutte raccolte dai dotti Ercolanesi nella sposizione di una pittura pompeiana [1], ci sia permesso di ricordarle nuovamente insieme a quelle altre che può suggerirci la nostra memoria, nel fine di trarre da tutte la maggior luce possibile a rischiarare l'argomento propostoci.

Apollodoro narra di Endimione, dopo aver detto che alcuni lo credevano figlio dello stesso Giove, che per la estrema sua bellezza fu ardentemente amato da Selene, e che, ottenuta da Giove la potestà di scegliere tutto ciò ch'ei volesse, dimandò gli fosse conceduto con un perpetuo sonno una giovinezza immortale [2]. Esiodo già aveva chiamato Endimione dispensatore della propria morte: ἦν δ' αὐτῷ θανάτου ταμίης [3]. Ci fa sapere intanto lo scoliaste di Apollonio Rodio che lo stesso Esiodo in una delle sue opere aveva scritto che Endimione fu sollevato al cielo da Giove, ma che poi per l'amore, che lo spinse ad abbracciare una nuvola simulante l'imagine di Hera, lo gittò nell'orco. Secondo il medesimo scoliaste Endimione era nato da Aetlio figliuolo

[1] *Pitture di Ercolano* tom. III tav. 3.
[2] Apollod. I pag. 15 6.
[3] Hesiod. *fragm.* CXLIV ed. Firmin-Didot pag. 62.

di Giove e da Calice, ed ottenne di morire come e quando volesse; lo che attribuisce non meno al citato Esiodo che ad Acusilao e Pisandro [1]. Può leggersi per intero il luogo di questo scoliaste presso i dotti Ercolanesi sopra citati, ma noi, contenti di quanto abbiamo riferito, passiamo ad accennare quel che trovasi presso lo scoliaste di Teocrito. Questi infatti, dopo aver narrato che si diceva Selene innamorata di Endimione, al quale ella si univa sul Latmo, monte della Caria, ed aver anche riportata l'evemeristica spiegazione del mito, quella, cioè, che essendo egli cacciatore, vegliava la notte, quando escir sogliono le fiere dai covili, cacciando al lume della luna, e dormiva il giorno, così prosegue: « Endimione, dimorando nel cielo con gli dei, innamorò di Hera; di ciò irritato Giove lo fece dormir sempre, essendo egli immortale; l'antro poi in cui Endimione dormiva i suoi sonni, era in Latmo, monte della Caria [2]. » Pausania anch'egli scrive che Endimione nacque da Aetlio figliuolo di Giove, e che fu amato da Selene, con la quale procreò cinquanta figlie; accenna che gli Elei ne mostravano il sepolcro nel loro territorio, lo che veniva contrastato dagli Eracleoti, i quali pretendevano che Endimione fosse stato sepolto sul monte Latmo; e invero soggiunge lo storiografo: καὶ ἄδυτον Ἐνδυμίωνός ἐστιν ἐν τῷ Λάτμῳ [3]; al che infatti consente Strabone [4]. Servio finalmente ci fa sapere che Endimione

[1] Schol. Apoll. Rhod. IV, 57: cfr. *Fragm. Hesiod.* LXI, et *Fragm. Pseudo-Pisandri* 15, edit. cit. pag. 10.

[2] Ἐνδυμίων, φασί, παρὰ τοῖς θεοῖς διατρίβων ἠράσθη Ἥρας· ἐφ' ᾧ χαλεπήνας ὁ Ζεὺς ἐποίησε καθεύδειν διὰ παντὸς ἀθάνατον· τὸ δὲ ἄντρον ἐν ᾧ ἐκάθευδεν ἐν Λάτμῳ τῆς Καρίας. Schol. Theocr. *Idyll.* III, 49.

[3] Paus. V, 1.

[4] Strab. XIV pag. 948 A.

da principio fu sprezzato dalla Luna, ma che poi guidò al pascolo degli armenti bianchissimi, e così la trasse nelle sue braccia [1].

L'amore di Selene per Endimione trovasi ricordato frequentemente dagli antichi scrittori [2]: ma la maggior parte delle tradizioni concorda nell'attribuire all'amante della Luna un sonno perpetuo [3], dal quale prese certamente origine il mito, secondo il quale l'istesso Ὕπνος innamorò di lui [4], e nacque anche un proverbio [5]. La maggior parte dei monumenti ci rappresenta Endimione dormente, e Selene in atto di avvicinarglisi in punta di piedi, come ha detto Luciano nel luogo sopra citato, per timore di non destarlo [6]. Tuttavia Endimione svegliato è noto per gli scrittori e per i monumenti dell'arte, ed oltre l'innanzi citato racconto di Pausania, secondo il quale un sonno perpetuo mal potrebbe associarsi alla circostanza d'un talamo tanto fecondo, la

[1] Serv. *Georg.* III, 391.

[2] Luciano *Dial. deor.* XI, p. 120; Apoll. Rhod. *Argon.* IV, 57 e 264; Q. Smyrn. *Post-homer.* X, 128 et 455; Theocr. *Idyll.* XX, 37; Nonno *Dionys.* VII, 238; XIII, 554; XLVIII, 668; Callim. presso Catull. *de coma Ber.* v. 5; Ovid. *Epist. her.* XVIII, 63 et *de arte am.* III 83; Propert. *Eleg.* III, 15; Senec. *Hippol.* act. I p. 182 sgg.; Hyg. *Fab.* CCLXXI; Fulgent. *Myth.* II, 19. Virgilio attribuì a Pan l'amore per la Luna, ch'egli trasse alle sue voglie con un dono di bianca lana (*v. Georg.* III, 391 sgg.); però Servio nel commento di quel luogo dice che egli *mutat fabulam, nam non Pan sed Endymion amasse dicitur Lunam* ecc.

[3] Cicer. *Tuscul.* I, 38; Plat. *Phaed.* 72 *B*, e la maggior parte degli autori sopra citati.

[4] Licinnio Chio, presso Aten. XIII, p. 564 *C*, dice che il Sonno per contemplare l'amato giovine lo faceva dormire ad occhi aperti.

[5] Ἐνδυμίωνος ὕπνον καθεύδεις Suida s. v.

[6] I monumenti che le nostre notizie ci permettono di notare per offrire ai lettori de' confronti e non già per pretendere di tesserne un elenco completo, sono i seguenti: sarcofago di cui è detto negli *Ann. d. Inst.* 1845 pag. 201; pittura di Ercolano citata già innanzi; altra pittura di Ercolano, Mus. di Nap. IX, 49; due pitture murali di

testimonianza più esplicita che possa citarsi è quella certamente di Nonno, che a dirittura chiamollo il pastore che non dorme [1]: ma tra i monumenti, che sono anche da aggiungere a quelli già poco prima enumerati in nota, è uopo fare menzione speciale d'una pittura pompeiana, che ci mostra Endimione desto e non punto dormente [2]; del sarcofago del signor Martinetti, in cui Endimione si sveglia ed alza la mano allo appressare di Selene [3]; e di una tazza di Chiusi, sovra cui si è creduto ravvisare il solo Endimione con un cane e venabolo, in attenzione di Diana guardando al cielo [4]. Circa la condizione poi di questo amante della Luna, la maggior parte dei monumenti ce lo rappresenta come cacciatore; e specialmente nelle pitture murali raramente vedesi sfornito del suo giavellotto da caccia. Degli scrittori alcuni lo fanno cacciatore [5]; altri pastore [6], altri finalmente astronomo o studioso delle fasi lunari [7], e Plutarco ne fa cenno come d'un uomo caro agl'iddii [8].

Pompei, Mus. di Nap. XIV, 3 et 9, cfr. *Bull. d. Inst.* 1835 p. 39 sgg.; frammenti ricordati negli *Ann. d. Inst.* 1849 p. 409; altro monumento di cui è cenno negli *Ann.* 1860 p. 364; sarcofago di Perugia nella chiesa di S. Rufino, *Bull. d. Inst.* 1858 p. 146 et s.; sarcofago di Benevento, *Bull.* 1868 p. 103; pittura pompeiana, *Bull. d. Inst.* 1867 p. 238 sg.; altra nel *Bull.* 1873 p. 238 sg.; sarcofago romano illustrato dal Visconti *Mus. Pio Clem.* IV, 16; altro sarcofago romano illustrato da Gerhard, cfr. *Ann. d. Inst.* 1869 p. 30; due sarcofaghi del Museo capitolino cfr. Winckelmann *Mon. ined.* vol. II p. 147 ecc.

[1] *Ἀκοιμήτοιο νομῆος* Nonn. VII, 241.

[2] *Bull. d. Inst.* 1863 pag. 104.

[3] *Bull. d. Inst.* 1869 pag. 65.

[4] *Bull. d. Inst* 1840 pag. 2.

[5] Schol. Theocr. l. c. Lucian. l. c. Heracl. *de incred.* 38.

[6] Q. Smyrn. X, 128. Theocr. XX, 37; Nonn. l. c. Serv. *Georg.* III, 391.

[7] Fulg. *Myth.* II, 19; Plin. *Hist. nat.* II, 9 e Nonn. XLI 379 sg. che lo chiama *σοφὸς Ἐνδυμίων*.

[8] Plut. *Numa* 4.

Da quanto si raccoglie dalle autorità classiche già citate, si fa manifesto che nel vaso Jatta da noi già descritto sono certamente riuniti tutti i personaggi introdotti nel mito di Endimione. Infatti noi possiamo benissimo spiegarci nella linea superiore Hera, ben caratterizzata non meno dallo scettro e dall'ampyx, che dalla sua famigliare Iris [1], messaggiera de'celesti; e la dea è senza dubbio introdotta nella scena a ricordare lo sgraziato amore da lei ispirato ad Endimione, che fu per questo espulso dal cielo. È da supporre poi che i due messaggieri celesti, Iris ed Hermes, siano stati introdotti nella composizione ad indicare che per mezzo loro furono trasmessi gli ordini di Zeus e di Hera, secondo il costume dell'omerica epopeia. Segue Zeus con volto severo, anzi diremmo con cipiglio, lo che bellamente esprime lo sdegno da lui provato per la baldanza di Endimione, e la sentenza già profferita contro il medesimo. Gli sta a fianco Hermes, che ha dovuto recar già gli ordini, tal che ritornato or parrebbe che gliene annunzî il compimento; infatti lo sguardo di lui, come quello di Zeus, è rivolto verso coloro che sono in atto di partire. Per ora lasciamo da parte Helios, di cui ci renderemo ragione in appresso, per dire qualche cosa del gruppo degli Eroti e di Endimione e Selene.

Al verso di Ovidio:

Latmius Endymion non est tibi Luna rubori

un suo annotatore ha scritto: *Endymion pastor quidam fuit, cuius amore Luna capta, coelo deturbatum et*

[1] Iris, presso Teocrito, con le sue mani nitide d'unguento è deputata a fare il letto maritale di Giove e di Hera. *Idyll.* XVII, 133.

perpetuo somno damnatum in Latmi Cariae montis specu, a quo Latmius dictus, occultavit[1]. Noi veramente non sappiamo dire d'onde questo annotatore abbia tratta una tale notizia; nè abbiamo a nostra disposizione tutti i libri che sarebbero necessarî ad istituire una ricerca compiuta, ma è anche facile il credere che spontaneamente sia venuto nella sua mente un tale concetto, per accordare insieme la condanna al sonno perpetuo, l'immortalità di Endimione, e l'amore di Selene: perocchè le stesse tradizioni da noi già riferite potrebbero invero naturalmente svilupparlo nella mente di ognuno. Comunque sia, è evidente che egli ci ha data la chiave per interpretare il nostro dipinto, nel quale, dopo la condanna pronunziata da Zeus contro l'audace Endimione, vediamo Selene che accoglie nel suo carro il *deturbatum coelo et perpetuo somno damnatum* per occultarlo nella spelonca del monte Latmo, ove ella certamente si avvia, ed ove poi sfogherà la sua passione baciando e contemplando il bellissimo giovane dormiente. Possiamo anche supporre con fondamento che il cipiglio di Zeus indichi non meno lo sdegno in lui eccitato dalla tentata violazione di Hera, ma anche quello di cui può essergli cagione il veder sottratto in qualche modo alla pena inflitta il giovine audace. Che il carro di Selene sia guidato e circondato da Eroti, non vuol dire altro nel linguaggio dell'arte, se non che amore appunto è la causa di quanto avviene. Così nei sarcofaghi e nelle pitture murali è ovvio vedere Eros, che guida egli stesso Selene al dormente Endimione, mentre altri Amorini attendono al carro rimasto vuoto dalla dea; ed alla stessa guisa gli Amori trovano

[1] *Ovid. Op. omn. ed. ad us. delph.* tom. I p. 443 nota (f).

la loro spiegazione nelle espressioni dei poeti [1]. Noi dunque, dopo aver notato che ne' tre Eroti del nostro dipinto può riconoscersi il solito gruppo di Ἔρως, Ἵμερος e Πόθος, ci dispensiamo dall'aggiungere parola su di essi, non essendone mestieri a dimostrare ciò che vien comprovato in mille modi e comunemente dall'ántichità figurata [2].

Sul gruppo di Endimione e Diana poi non potrebbe presentarsi verun dubbio ragionevole, perocchè concorrono a caratterizzarlo non meno i demoni della luce compagni di Selene, che ne accompagnano il cocchio, come vedremo in appresso, ma eziandio questo cocchio istesso, tirato dalle cerve, che mal potrebbero attribuirsi ad altra divinità che non fosse Diana, e per analogia a Selene [3].

Cerchiamo invece di ricostruire il mito di Endimione e Selene in quelle forme istesse di cui si rivestì nella mente del pittore di Ruvo, per quanto è lecito argomentarlo dalla pittura. Pare dunque indubitato che per lui Endimione fu trasportato una volta in cielo, sia, secondo lo scoliaste di Apollonio, a cagione della sua gran giustizia, sia secondo Apollodoro per esser figlio di Giove, ove innamorò di Giunone, che credette

[1] Καλῷ περιδαίομαι Ἐνδυμίωνι, fa dire Apollonio alla Luna IV, 58; e mentre nel gruppo degli Eroti sui vasi dipinti frequentemente apparisce il ΠΟΘΟΣ, leggiamo in Q. Smirneo X, 130: δριμὺς γὰρ ἄγεν πόθος ἠϊθέοιο; Callimaco finalmente presso l'elegantissimo suo traduttore latino:

Ut Triviam furtim sub Latmia saxa relegans
Dulcis amor gyro devocet aërio.

[2] Circa poi il senso da dare alle corone che gli Eroti tengono nelle mani, ci rimettiamo a quanto fu dottamente scritto dal ch. Helbig *Ann. d. Inst.* 1865 p. 455 sg. Lo stesso è a dire della corona nelle mani di Selene.

[3] Il carro della Luna presso gli antichi scrittori e ne' monumenti dell'arte trovasi tirato da buoi o da muli; Cfr. Nonno, *Dionys.*

abbracciare in un simulacro di nuvole, con cui ingannollo l'amore: ma di ciò sdegnato Giove lo scacciò dal cielo, condannandolo, o secondo lo scoliaste citato, a stare nel tartaro, o, secondo quello di Teocrito, a passar la vita immortale immerso sempre nel sonno, forse perchè egli stesso prescelse cotesta punizione, atteso che, al dire di Esiodo e di Apollodoro, aveva già precedentemente ottenuto il dono di essere l'arbitro della propria sorte. Comunque sia, Selene, che lo amava secondo tutte le tradizioni, e secondo altre era sua sposa, e ne aveva già ottenuto cinquanta figliuole, seguitò ad amarlo anche dopo la condanna, ed ella stessa, raccoltolo nel proprio cocchio, guidollo alla spelonca del Latmo, sia (ciò non è chiaro a bastanza) per uniformarsi ai comandi dello stesso Giove, che quel luogo gli aveva destinato, sia per eluderli e nasconder l'amante nella spelonca del Latmo per sottrarlo dall'orco. Il nostro dipinto, che ci pone innanzi il momento della partenza di Endimione dall'Olimpo nel carro di Selene, ci autorizza a credere e l'una e l'altra cosa, benchè riesca più facile e naturale accogliere a preferenza la prima congettura. Selene dunque è già arrivata sul Latmo con il suo amante Endimione, ove non potendo

VII, 246 sgg. e XLVIII, 668 sgg. ὑποζεῦξαι δὲ λεπάδνῳ | ἡμιόνους· οὐχ οἶδε βοῶν ἐλάτειρα Σελήνης v. anche Paus. V, 11 che parlando delle sculture della base del Giove olimpico rammenta la Luna a cavallo, e fa cenno dei muli alla stessa attribuiti. Sul sarcofago romano illustrato dal Gerhard innanzi citato (*ant. Bildw.* 39) Selene è tratta dai bovi. Diana per altro frequentemente sui monumenti è tratta dalle cerve, e bisogna riconoscere che per analogia il nostro pittore questi animali abbia ancora assegnati a Selene, il cui carro è ancora tratto una volta da ippogrifi (*Mus. cap.* IV, 30). Per le cerve aggiogate al cocchio di Diana v. Millin *Gall. myth.* XXXIV, 110; Jatta *Cat.* 424; e tralasciamo per brevità altri confronti, che numerosi specialmente ci offrirebbero le monete; cfr. Callim. *Hymn. in Dian.* v. 105 sg.

più bearsi di lui vivo e desto, si contenterà di baciarlo e contemplarlo dormente.

Il luogo in cui è giunta Selene, vien caratterizzato a nostro credere da quella figura che nella descrizione del monumento abbiam chiamata di cacciatore. È vero che il sesso resta per noi un dubbio, a cagione del pezzo mancante del vaso, ma ciò non osta alla fatta interpretazione; perciocchè, se quella figura è virile, sarà una personificazione del Latmo, in foggia barbarica perchè monte della Caria, in aspetto di cacciatore perchè abbondantissimo di cacciagione, non senza allusione ad Endimione, celebre cacciatore, ed alla stessa Selene, a cui molte cose potevano attribuirsi ch' eran proprie di Artemis. Se poi quella figura è muliebre, esprimerà una cacciatrice, o meglio la medesima caccia, per le accennate allusioni, e in ogni modo rappresenterà il monte Latmo, cioè il luogo dove ha termine l'azione già cominciata in sull'Olimpo [1]. Non osiamo certamente dire che nell'arte greca dell'epoca del nostro vaso possa trovarsi una confusione perfetta tra Σελήνη ed Ἄρτεμις, come la notiamo in monumenti d'arte greco-romana o romana, ma non negheremo che una certa comunione di attributi potea cominciare a farsi tra le due divinità, di che fa pruova per avventura il nostro dipinto stesso con far tirare dalle cerve il carro di Selene [2]. La vergine figlia di Giove, la casta Artemide Ἄρτεμις ἁγνή [3], non poteva esser confusa interamente con Σελήνη figlia, secondo Esiodo, di Iperione e di Tea [4]; creduta madre di 50 figliuole e madre delle Ore, che generò con

[1] Cfr. a questo proposito le citazioni e le dotte osservazioni del Visconti, *Mus. Pio Cl.* IV, 16 p. 134 sg.

[2] Cfr. le giuste osservazioni del Visconti l. c. p. 134 nota 1.

[3] Hom. *Odyss.* V, 123.

[4] Hesiod. *Theog.* v. 371.

Helios, anch'esso poi confuso con Apollo [1]; ma niente ci vieta di credere che nella stessa arte greca sia cominciato l'accomunamento e lo scambio de' simboli e degli attributi di queste divinità fra loro, senza per altro ancora confonderne i miti, come vediamo essere accaduto in epoca più tarda. E se questa nostra opinione è giusta, nessuno vorrà farci un rimprovero di aver messa in relazione non meno con Endimione, che con Selene la figura del cacciatore o della cacciatrice del nostro dipinto, nella quale però sarà sempre meglio vedere una simbolica espressione del Latmo o della Caria medesima.

Ora dobbiam renderci ragione di Helios, introdotto nella scena, a nostro giudizio, per determinare il tempo dell'azione, come la figura precedentemente spiegata ne determina il luogo. Infatti lo spuntare vicino del sole, già preceduto sull'orizzonte da un astro del mattino, indica pur troppo che la Luna è prossima a terminare l'aereo suo viaggio, ed è arrivata già sul Latmo con il caro Endimione. Quantunque una tale spiegazione, quanto più semplice, tanto, a nostro vedere, possa credersi meno improbabile, tuttavia non mancano altri argomenti per intendere diversamente la presenza di Helios nella nostra scena. Seneca tragico, facendo menzione nel luogo innanzi citato degli amori della Luna, aggiunge una circostanza che non è forse inutile per la interpretazione del dipinto di Ruvo. Egli ci mostra infatti il Sole connivente con la sorella, di cui anche si presta a guidare il cocchio notturno, mentr' ella attende a deliziarsi con l'amante. Ecco i versi del poeta:

[1] Q. Smyrn. *Posthomer.* X, 337 sgg. A proposito delle relazioni amorose fra Helios e Selene (le quali naturalmente, avvenuta la confusione dei miti, dovettero essere attribuite ad Apollo e Diana) cfr. ciò che nota il ch. Lenormant nella sua *Gaz. archéol.* an. 1876 p. 20.

Arsit obscuri dea clara mundi
Nocte deserta, nitidosque fratri
Tradidit currus aliter regendos.
Ille nocturnas agitare bigas
Discit et gyro breviore flecti:
Nec suum tempus tenuere noctes
Et dies tardo remeavit ortu
Dum tremunt axes graviore curru.

Questa relazione di Helios con gli amori di Selene basta pur troppo, noi pensiamo, a giustificarne lo intervento nella scena, quando non voglia accettarsi la spiegazione più semplice da noi primieramente proposta. Anche innanzi si è notato un altro rapporto fra le due divinità, legate in amorosi vincoli tra loro, de' quali si crederono frutto le Ore.

Non ci restano dunque a spiegare che le due figure a cavallo, di cui l'una precedente, l'altra seguente il carro di Selene, e la prima certamente muliebre, l'ultima incerta, a cagione d'un pezzo ivi mancante nel vaso. Circa la prima, con la scorta dei monumenti stessi è facile dichiararla per Νύξ, la Notte, e seguendo il parere di dottissimi interpreti dell'antichità crederla faciente l'officio di γαμοστόλος, o di pronuba. Il ch. Dilthey, trattando dei sarcofaghi col mito di Medea, parla del sarcofago romano in cui « Selene, venuta a visitare Endimione, è condotta da una donna in lungo vestiario con velo gonfio, ed al di sopra tre stelle: dessa fu spiegata dal Gerhard per la Notte, e ben a proposito il Jahn attribuì alla medesima la parte della pronuba. » Passa poi il dottissimo uomo con molte autorità classiche a comprovare l'ufficio di γαμοστόλος dato alla Notte, che rappresenta, come egli pensa giustamente,

la segretezza degli amorosi connubii [1]. La notte è stata più volte riconosciuta a cavallo, specialmente sui monumenti ceramografici; e per la istessa ragione che ella vedesi talora dietro il carro del Sole, nel dipinto che esaminiamo può essere spiegata innanzi a quello della Luna: perocchè nel primo caso la notte è lasciata indietro dal sole già sorto, nel secondo precede la luna, ch'è il suo astro maggiore [2]. La fiaccola può credersi senza errore un simbolo di luce, e di luce notturna, usato invece delle stelle, che in altri monumenti accompagnano la Notte; ma forse vi si può vedere una allusione a colei che Eschilo chiama nera e madre delle Eumenidi solitamente armate di faci [3], se pure non piaccia meglio riferirla a concetti nuziali [4] ed alla parte di pronuba, anche perchè la notte è chiamata genitrice degli accoppiamenti amorosi [5].

Finalmente nell'altra figura a cavallo, ultima che rimane a spiegare, seguente il carro di Selene e precedente quello di Helios, noi siamo inchinati a ravvisare Φωσφόρος, l'astro precursore del mattino, la stella di Venere. La fiaccola nelle sue mani, oltre le allusioni

[1] *Ann. d. Inst.* 1869 pag. 30.

[2] Cfr. Raoul-Rochette *Mon. inéd.* append. e' tav. annesse, ma sopratutto la tav. LXXIII, ritraente un vaso sul quale il sole con testa radiata guida un carro tratto da cavalli alati, seguito dalla Notte a cavallo, mentre gli astri personificati cadono nell' Oceano. V. inoltre *Ann. d. Inst.* 1836 p. 115 sgg.; 1847 p. 259 sgg. e 1867 p. 205 sgg.; *Mon. ined.* II, 32.

[3] ἡμεῖς γὰρ ἔσμεν Νυκτὸς αἰανῆς τέκνα. Aesch. *Eum.* 416.

[4] Cfr. *Ann. d. Inst.* 1866 pag. 456 sgg.

[5] Cfr. Hes. *Theog.* v. 224. La fiaccola poi non contradice agli epiteti che solitamente i poeti danno alla notte: atra, nera, tenebrosa, e presso Euripide, *Jon.* v. 1150, Νὺξ μελάμπεπλος; anzi essa afferma queste denominazioni, secondo a noi pare, perocchè la face si adopra appunto a rischiarare le tenebre, che vengono come ad essere attestate dalla presenza di essa.

a concetti nuziali innanzi accennate, sarebbe ancora un simbolo fonetico, che varrebbe meglio a determinarci la persona, che del resto come daducha trova anche riscontro ne' monumenti [1]: ed alla tenia o mitra altresì che pende così dalla fiaccola di Phosphoros come da quella della Notte, può annettersi per avventura un erotico significato [2]. Ma qualcuno potrebbe obbiettare non essere bene accertato il sesso della figura in discorso, che potrebbe anche tenersi per muliebre; nel qual caso veramente la cosa non muta, e si tratterrebbe soltanto d'un cambio di nomi, sostituendo ad uno un altro demone della luce. E benchè potremmo addurre qualche esempio dello stesso Phosphoros rappresentato o almeno creduto di potere esser rappresentato sotto sembianze muliebri [3], tuttavia proponiamo allora di ravvisar meglio nella nostra figura l'Aurora, la quale troverebbe un più sicuro confronto nell'antichità figurata [4] e nel nostro dipinto verrebbe ad esprimere il medesimo concetto di Phosphoros, quel tempo, cioè, che si frammezza tra la notte e il mattino. È chiaro in ultimo che il pittore di Ruvo, avendo dovuto mettere in iscena il Sole e la Luna, volle circondarli di demoni dell'aria e della luce, e per determinare il tempo dell'azione, ed anche per accrescere la bellezza della composizione, introducendovi dei personaggi ideali; si può

[1] Sul coperchio d'un sarcofago del museo Campana sorge dal mare il Sole con testa radiata preceduto da Fosforo con face: v. *Ann. d. Inst.* 1844 p. 196; cfr. Winckelmann *Mon. ined.* vol. I, p. 24.

[2] Hom. *Il.* XIV, 214 sgg. e cfr. *λυσίζωνος γυνή* presso Suida s. v.

[3] Winckelmann *Mon. ined.* vol. I pag. 27.

[4] Sopra un vaso pubblicato nei volumi dell' Istituto vedesi il carro del Sole preceduto da un Genio alato, androgino, creduto *Phosphoros*, e dall' Aurora a cavallo con la epigrafe Α · ΩΣ, la cui genuinità del resto è stata messa in dubbio: v. *Ann. d. Inst.* 1864 p. 296 tav. d'agg. ST.

forse cadere in errore nel dare il nome a questi personaggi, ma non già nel riconoscere il concetto già indicato dell'artista; e noi, senza permetterci un lusso d'inutile erudizione, rimandiamo i lettori a quanto già dottamente raccolse il Raoul-Rochette intorno al carro del Sole, all'Aurora, alla Notte e ad altri demoni dell'aria e della luce [1].

Per tal guisa abbiamo resa sufficiente ragione, ci pare, di ogni figura del nostro vaso, e cercato di metterla in relazione con il mito che abbiam creduto l'oggetto principale del dipinto: la importanza del quale non potrebbe esser posta in dubbio da nessuno che si faccia a considerare e la rarità del subbietto, massime in siffatto genere di monumenti, e lo studio che il medesimo permette fare dal punto di vista dell'arte e della mitologia. Felice infatti è l'invenzione, l'esecuzione corretta, bellissima la espressione nella nostra pittura, che bisogna attribuire agli avanzati tempi dell'arte. Per quanto lo può permettere un dipinto vasculare, ogni figura si muove ed è viva; sopra il volto d'ogni personaggio può leggersi il sentimento da cui è dominato; su quello di Hera il contento della moglie che sente il trionfo della propria bellezza, restando pudica; su quello di Zeus il corruccio di chi vendica l'oltraggio; sui volti alfine di Endimione e Selene la gioia di cui un vero e costante amore può essere cagione anche nella sventura; di guisa che tutto fa credere che il vasculario pittore siasi ispirato in qualche opera d'arte di sommo valore, di cui forse non è fino a noi pervenuta la notizia.

Or per conchiudere con un brevissimo cenno sulla esplicazione ed applicazione del mito in discorso, non

[1] Raoul-Rochette *Mon. inéd.* pag. 395 sgg.

neghiamo che chi volesse tener dietro all'opinione già innanzi accennata, secondo la quale Endimione non era che un astronomo, nel dipinto di Ruvo non potrebbe che trovare la conferma della sua opinione. Infatti in esso Endimione è in rapporto con Hera, rappresentante dell'aria, con Giove dell'aria e dell'etra, e in generale dell'atmosfera, con la Luna, con il Sole, con Iris o l'arco celeste e con gli astri [1]. Tuttavia ci sia permesso credere che la scelta del mito di Endimione sopra vasi fittili, i quali siamo usi a non trovare altrimenti che per lo sterramento degli antichi sepolcri, possa giudicarsi fatta sotto l'influenza di quelle istesse idee che tanto giustamente furono già riconosciute da alcuni dotti per i sarcofaghi con simile subbietto [2]. Il giorno e la notte, il sonno e la veglia, non sono che contrapposti simbolici della vita e della morte, e la Luna amante di Endimione dormiente, essendo il sonno l'immagine della morte, forma una allegoria troppo conveniente di quella religione di affetto, che riunisce per mezzo della memoria e del pensiero i superstiti ai defunti ed altresì ci spiega

[1] Nel luogo di Virgilio *Georg.* II, 325: *Tum pater omnipotens fecundis imbribus Aether Conjugis in gremium laete descendit, et omnes Magnus alit, magno commixtus corpore, foetus* — così commenta Servio: *interdum pro aëre Juno et pro aethere Juppiter accipitur; aliquoties et pro aëre et pro aethere Juppiter, Juno vero pro terra et aqua* ecc. Cfr. inoltre ciò che ha scritto Macrobio *de somn. Scip.* I, 11 e 17: *hinc Juno et soror ejus et conjux vocatur; est autem Juno aër; et dicitur soror quia iisdem seminibus, quibus coelum, etiam aër est procreatus; conjux quia aër subjectus est coelo.* Quando Teocrito scrive che Giove ora è sereno, ora piove, lo scoliaste nota: « Dice Giove cagione delle pioggie perchè lo mette invece dell'aria, in cui si raccolgono le nuvole. Schol. Theocr. *Idyll.* IV, 43. Cfr. anche lo scol. di Oppiano *Halieut.* I, 409 e l'antico esegete dello stesso poeta III pag. 367 (ediz. Didot). Finalmente presso Omero Giove, chiamato νεφεληγερέτα (*Iliad.* VI, 888 passim), ora piove ora neviga: cfr. *Iliad.* XII, 25 et 280.

[2] V. *Ann. d. Inst.* 1860 pag. 365 sgg.

la ragione intima degli onori che in varie guise, ma sempre, i vivi si sono studiati di rendere ai morti [1]. In una parola nel mito di Endimione e Selene, quando specialmente lo vediamo espresso sopra monumenti che possono mettersi in relazione coi defunti e con i funebri riti, ci piace meglio ravvisare il concetto che un vero amore sopravvive alla tomba.

G. Jatta.

MENELAO, ELENA ED ETRA
VASO DEL MUSEO CIVICO DI BOLOGNA

(Mon. dell' Inst. vol. X tavv. LIV, LIV^a)

Fra le rappresentazioni di Elena inseguita da Menelao [2] quella pubblicata sulla tav. LIV dei Monumenti è una delle più insigni, sia rispetto all' arte, perchè contiene particolari interessanti per la storia della pittura vasculare, sia rispetto al soggetto, perchè presenta situazioni e personaggi affatto nuovi, i quali, prendendo parte all'azione, vi aggiungono solennità e grandezza.

La scena fregia il lato nobile di un grande vaso a figure rosse, della forma di kelebe a volute, alt. m. 0,56, collocato da poco nel Museo civico di Bologna, il quale, per i preziosi e svariati tesori di cui si è arric-

[1] Cfr. ciò che sul concetto del Giorno e della Notte, di Espero e di Fosforo fu già osservato da Raoul-Rochette *Mon. inéd.* pag. 397, e sopratutto nelle note 5 e 6.

[2] Propongo qui l'elenco dei monumenti a me noti di questo soggetto, dei quali avrò a giovarmi nel corso del lavoro:

A Anfora vulcente a figure nere; *Mus. Greg.* II 49, 2; Overbeck, *Heroengall.* p. 628 n. 113.

B Anf. vulc. a fig. nere; Gerhard, *auserl. Vasenb.* II 129; Overbeck l. c. tav. 26 3 p. 628 n. 114.

C Anf. vulc. a fig. nere del Museo di Berlino; Gerhard, *etrusk. und kamp. Vasenb.* tav. 21 p. 31; Overbeck l. c. tav. 26 1 p. 628.

chito in questi ultimi anni, con giusto titolo ha preso posto fra gl'importanti musei della penisola.

Fu ritrovato il vaso sul principio dell'anno 1876, nel far gli scavi per un pubblico giardino, fuori la porta Castiglione, a mezzodì della città. Stava dentro una tomba ricca e non mai esplorata, la quale in conseguenza fornì una quantità proprio straordinaria di oggetti, specialmente in bronzo, di stupendo lavoro etrusco della miglior epoca. Con lodevole premura il ch. conte senatore Gozzadini ne ha dato un' accurata descrizione, inserita nelle *Notizie degli scavi di antichità* del Fiorelli vol. I p. 52.

I molti frammenti in cui il vaso si raccolse, furono

D Anf. a fig. rosse; Laborde, *Vases Lamberg* tom. II tav. 34; *Ann. d. Inst.* 1849 tav. d'agg. *D*; Panofka, *Arch. Comm. zu Paus.* (*Berlin. Akad.* 1854 tv. I 7); Sacken-Kenner, *Verzeichn.* p. 200, 114.

E Kelebe a fig. rosse del Museo di Bologna, che ora si pubblica.

F Olpe a fig. rosse del Vaticano; *Mus. Greg.* II 5, 2ª; *Bull. arch. nap.* a. s. VI p. 16; *Ann. d. Inst.* 1866 p. 395; O. Jahn, *Peitho* p. 22.

G Cratere di Gnathia a fig. rosse, descritto da Minervini *Bull. arch. nap.* a. s. VI p. 14; *Ann. d. Inst.* 1866 p. 395.

H Cratere a fig. rosse del Museo Campana ora a Parigi; *Cataloghi del Mus. Camp.* XI 68; *arch. Anzeig.* 1859 p. 143* 151; il Kekulé (*Ann. d. Inst.* 1866 p. 395 n. 4d) lo crede identico con *G*, ma nel vaso parigino manca la figura di Venere.

I Lekitos a fig. rosse di Nola, descritto da me nel *Bull. d. Inst.* 1871 p. 155, da von Duhn nelle *Commentationes in honorem Buecheleri et Useneri editae*. Bonnae 1873, da Helbig *Bull. d. Inst.* 1874 p. 8.

K Anfora a fig. rosse con iscrizioni, già del Museo Campana, ora a Parigi; *Catal. Mus. Camp.* VIII, 70; *arch. Anzeig.* 1859 p. 141*, 136; *Ann. d. Inst.* 1866 p. 395 n. I.

L Coppa a fig. rosse del Museo di Corneto, descritta da Helbig *Bull. d. Inst.* 1875 p. 175, e da me nel catalogo di quel Museo, esistente al Ministero della P. Istruzione presso la Direzione degli Scavi. Sull'altra parte della coppa è figurato probabilmente l'abbandono di Arianna.

M Anfora a fig. rosse del Mus. di Napoli; Iorio, *Gall. dei vasi del Mus. Borb.* p. 55; Panofka, *Neap. ant. Bildw.* p. 378 n. 2060; Heydemann, *Vasensamml. des Mus. Nazionale* n. 3129.

cagione che alcune parti delle figure, e, quel che peggio è, anche la faccia di figure principali, andassero perdute; il che però nulla toglie all'intelligenza del soggetto. È chiaro trattarsi dell'incontro di Menelao con Elena, dopo la presa di Troja. Il valoroso Menelao, della cui faccia più non resta che poca barba al mento, è di una statura poderosa che quasi della testa sorpassa i circostanti. Coperto di elmo crinito, indossa una corazza, nascosta allo sguardo da una tunica cinta ai fianchi ed attraversata da una fascia a tracolla che lo rende più nobile. Con lo scudo alla sinistra, ed il brando stretto nella destra, molto simile quindi all'immagine che ne vide Pausania (V 18, 3) sulla cassa di

N Anfora a fig. rosse nel Mus. britan. n. 807; Gerhard, *auserles. Vasenb.* III, 169. 4; Overbeck l. c. n. 118 p. 630.

O Hydria di Vulci passata dalla collezione Canino nel Mus. britan. n. 719; Overbeck l. c. n. 117 p. 630.

P Vaso nel Museo Lindenau ad Altenburg; Gerhard, *arch. Anzeig.* 1854 p. 499.

Q Anfora pugliese a fig. rosse; Minervini, *Bull. arch. nap.* n. s. VI tav. 9: Heydemann, *Iliupersis* tav. II 2.ª

R Frammento di elegante tazza a fig. rosse; Luynes, *Description de quelques vases peints* pl. 42 p. 23; Heydemann, *Iliupersis* p. 35 n. 5.

S Specchio etrusco del Mus. di Berlino; *Mon. d. Inst.* 1866 tv. 33; Gerhard, *etr. Spieg.* IV, 398; *Monatsber. der Berl. Akad.* 1865 p. 674.

T Elmo di bronzo del Museo di Napoli; Niccolini, *le case e le pitture di Pompei*, III 19-21 (*caserma dei gladiatori*); Heydemann, *Iliupersis* tav. III p. 32.

U Gemma presso Montfaucon, *Antiq. expl.* I pl. 83. 4.

V Altra simile presso Winckelmann; *Stosch* III, 335, riferita dapprima ad Aiace e Cassandra, ma dal Brunn (*Bull.* 1862 p. 52) giustamente rivendicata ad Elena e Menelao.

X Tabula iliaca nel Mus. capitolino; Jahn-Michaelis, *griech. Bilderchron.* tav. I; per la letteratura vedi p. 2.

Dalle rappresentazioni di Elena e Menelao ho escluso l'anfora parigina pubblicata da Micali *Mon. ined.* 1844, 38 1; De Witte, *Catal. Durand* n. 377; Heydemann, *Iliupersis* p. 30 n. 5 D, perchè si riferisce invece ad Aiace, il cui nome etrusco AIFAM leggesi ivi scritto sul fusto d'una pianticella che sorge da terra.

Cipselo (Μενέλαος δὲ θώρακά τε ἐνδεδυκὼς καὶ ἔχων ξίφος ἔπεισιν Ἑλένην ἀποκτεῖναι) pieno d'ira move contro Elena, che gli fugge dinanzi atterrita. Ma ecco Minerva lo arresta nella sua corsa furiosa. Dritta al suo fianco, austera e calma nello stesso tempo, con la sola freddezza dello sguardo sembra rimproverargli l'atto insano che sta per compiere. Elena intanto non cessa di fuggire, volgendo indietro smarrita il purissimo profilo del volto, a cui i brevi ricci della chioma cinta da sfendone, gli eleganti pendenti delle orecchie ed il vezzoso monile intorno al ben tornito collo rendono più sfolgorante la bellezza. La snella e flessuosa taglia della sua persona l'ha coperta di una veste leggerissima, tutta punterellata, e di un giubbino chiuso, secondo la moda antica[1], sul davanti; con ambo le mani trattiene il breve manto per impedirne lo svolazzo nella corsa, come fanno le figlie di Niobe.

Il luogo dove cerca un riparo dall'ira del tradito consorte, è il santuario di Apollo, indicato già dal tripode posto in alto fra Menelao e Minerva, quasi lì cominciasse la soglia. In mezzo del tempio sorge un'ara a volute ioniche ed una colonnetta a largo capitello dorico, sormontato da un arcaico idolo del Dio, con una patera nella destra ed un ramo di alloro nella sinistra. Apollo stesso è intervenuto in persona a proteggere la fuggente. Coronato di lauro, di cui porta anche nella sin. un grosso ramo, quale simbolo di purificazione, esso innalza la palma della destra, drizzando lo sguardo su Menelao, quasi a vietargli di profanare, varcandola, la soglia del tempio. Con Apollo è pure intervenuta la sorella Artemide, che col gesto

[1] Sul costume delle figure femminili su' vasi antichissimi cfr. Helbig *Bull. d. Inst.* 1874 p. 59 n. I.

della destra alzata esprime la sua sorpresa per quanto accade sotto ai suoi occhi.

Anche il vaso della collezione Lamberg *D* mostra Elena rifuggita all'altare di Apollo in una situazione tanto simile a quella del nostro, che amendue si crederebbero aver derivato dal medesimo originale il concetto di presentare Apollo per il nume salvatore di Elena. Senonchè il vaso bolognese, figurando anche Minerva in atto di farsi innanzi ed arrestar per la prima Menelao, addita questa Dea per la vera salvatrice di Elena, lasciando inoltre prevedere che Menelao getterà via la spada per l'effetto appunto delle sue parole. Giacchè è questo un tratto molto saliente in alcune versioni della leggenda, che Menelao perdona alla consorte non in forza di una passione più potente sottentrata all'ira, ma in omaggio alla suprema volontà degli dei. Nell'Iliade egli non palesa neppur risentimento contro Elena ed altro non desidera fuorchè riaverla e ricondurla a casa, perchè in lui profonda è la fede che ogni cosa accadde per decreto dei numi. Nell'Andromaca di Euripide, rimproverato da Peleo di essersi lasciato affascinare dalla bellezza di Elena, difende egli stesso la consorte, addebitandone ogni colpa all'ineluttabile volontà degli dei (vs. 680 « Ἑλένη δ' ἐμόχθησ' οὐχ ἑκοῦσ', ἀλλ' ἐκ θεῶν »). Così nelle Troadi (vs. 919-965) Elena giustificandosi dinanzi il marito, intesse un lungo ragionamento sulla fatalità che la trasse ad errare, mostrando se quale cieco strumento della dea Afrodite.

Anche la conciliazione adunque si opera per riverenza a quegli dei, al cui comando Elena avea obbedito, e la scena dell'incontro fra i due sposi assunse una impronta ora più ed ora meno nobile ed elevata, secondo la divinità che il mito, nel suo graduato svol-

gimento, scelse a personificare quella volontà suprema. Si comprende facilmente, come la tendenza ognor più spiccata dei Greci verso gli affetti psicologici ed il sentimento, dovesse in ultimo condurre a considerare come unica cagione degli errori di Elena la dea Afrodite ed a riconoscerla quindi qual necessaria mediatrice fra lei ed il consorte. Ma arrestandoci a quest' ultimo e più volgare aspetto del mito nè si riesce ad intenderlo nella sua pienezza, nè trovano adeguata spiegazione alcuni concetti frequenti nelle rappresentazioni di questo soggetto.

Anzitutto è da notarsi che Elena ricorre non solo all' altare di Venere, ma anche a quello di Apollo e di Minerva. Più spesso poi essa rifugge all' altare di una divinità e trova la sua salvezza immediata in un' altra. Nel vaso del Museo Gregoriano (*F*), nello specchio del Museo di Berlino (*S*), nella gemma presso Montfaucon (*U*), nell' altra presso Winckelmann (*V*), Elena accorre sempre all' idolo di Minerva, ma in *F* essa viene salvata da Venere, Amore e Peito, in *S* da Venere e Teti [1], in *U* e *V* da Amore. La potenza superiore a cui Elena deve la sua salvezza, non è dunque l'idolo, ma la divinità che in persona accorre in suo soccorso, e ciò viene provato con maggior chiarezza dal vaso di Bologna (*E*) in cui Elena, benchè fuggita all' altare di Apollo, ottiene salvezza da Minerva, interpostasi prima fra lei ed il consorte.

[1] Con ragione il Kekulé (l. c. p. 402) trova difficoltà a spiegare la presenza di Teti in quella scena. Ma essendo notissimo che negli etruschi monumenti le composizioni mitiche, per essere derivate più che da fonte letteraria, da greche opere d'arte, offrono spesso lo scambio dei nomi di personaggi, non esito a riconoscere anche nello specchio di Berlino un errore dell'artista, il quale, copiando una greca composizione di Elena e Menelao, in cui probabilmente eravi la figura di Peitho, l'abbia convertita in quella di Teti.

Per spiegare tale contrasto è d'uopo scomporre tutta la trama su cui finora era intessuto questo tratto del mito di Elena, e risalire alle sue forme anteriori e primitive. I dotti hanno cercato di ricostruire la leggenda pensando all'unico intervento di Venere che in quell'estremo momento avesse rivestito Elena di mai più vista bellezza. Anzi, aggiunge il Kekulé (*Ann. d. Inst.* 1866 p. 398) che tale circostanza dovea già trovarsi nella poesia epica, dalla quale passò alla lirica ed alla drammatica, le quali vieppiù l'ampliarono. Ma se è vero che ad Ibico e Stesicoro debbasi il primo esaltamento della bellezza di Elena, alla cui vista si placarono lo sdegno dei Greci e l'ira di Menelao, allora viene esclusa l'esistenza di questo tratto del mito dall'epica più antica. La esclude altresì la circostanza che nè i poemi omerici nè l'Iliupersis d'Arctino[1] neppur un motto hanno sullo sdegno di Menelao, il che ho più sopra spiegato con ciò che la tradizione epica, dominata dall'idea di un inesorato decreto degli dei, sottintende nella fuga di Elena il compimento del loro volere. Ed in accordo con tale idea trovansi, come il Kekulé ha già fatto notare, le rappresentazioni di alcuni vasi di stile antichissimo, in cui Menelao riconduce senz'altro Elena a casa[2].

Nell'epica posteriore si sarà forse già alluso allo sdegno di Menelao, ed al suo primo desiderio di pigliar vendetta della consorte, il che però non mandò ad effetto per pura padronanza di se stesso, come se ne vanta lo stesso Menelao presso Euripide (Androm. vs. 685):

Εἰ δ' εἰς πρόσοψιν τῆς ἐμῆς ἐλθὼν ἐγὼ
γυναικὸς ἔσχον μὴ κτανεῖν, ἐσωφρόνουν.

[1] Μενέλαος δὲ ἀνευρὼν Ἑλένην ἐπὶ τὰς ναῦς κατάγει . . . presso Jahn, *Bilderchron.* p. 112.

[2] *Ann. d. Inst.* 1866 p. 392 n. 2.

Dell'antichità di tale versione sono documenti irrefragabili alcuni vasi arcaici, ai quali è da aggiungersi anche la cassa di Cipselo, che figurano il primo risentimento di Menelao alla vista della consorte, risentimento ch'ei dimostra con lo snudar della spada. Anzi, la cassa di Cipselo è monumento importantissimo come il più antico che lo figurava in tale situazione, divenuta poi tipica per le analoghe rappresentanze su vasi neri.

Fin qui però Elena non fa che un leggero movimento di sorpresa all'atto del marito, ma una conseguenza naturale dell'ulteriore sviluppo del mito era di presentarla impaurita e fuggente presso qualche divinità, con Menelao che l'insegue: situazione la quale, mentre penetrava meglio i caratteri e le passioni umane, nobilitava nello stesso tempo il concetto morale degli dei. Nel qual caso però dubito che la prima divinità scelta a nume tutelare sia stata Venere, rendendo così meno solenne il momento e dandogli un'impronta già troppo sentimentale. Le opere d'arte autorizzano a credere che il dio eletto a tale ufficio sia stato piuttosto Apollo nel suo primordiale concetto morale di nume *ἀλεξίκακος* ed espiatore delle colpe [1]. Come il matricida Oreste prostrato sull'omfalo ottiene il perdono da Apollo che ne fuga le Eumenidi ultrici [2], così il medesimo dio sotto l'ombra del sacro e purificante alloro raccoglie la fuggitiva Elena, assolvendola dalla colpa e placando il consorte. Quale reminiscenza di tale tradizione antichissima si possono considerare le scene figurate sul vaso Lamberg (*D*) e sulla kelebe bolognese (*E*) in cui mirasi Elena fuggire all'idolo di Apollo. E sentesi per-

[1] E. Curtius, *Storia greca* vol. I p. 57 della traduzione ital; Preller *Griech. Myth.* I p. 230.

[2] *Ann. d. Inst.* 1847 tv. d'agg. X p. 413; cfr. *Ann.* 1865 p. 121-146.

fino quasi un'eco lontana della medesima tradizione, nelle seguenti parole dell'Oreste di Euripide, con cui Apollo si rivolge a Menelao (vs. 1625):

Μενέλαε, παῦσαι λῆμ' ἔχων τεθηγμένον,
Φοῖβός σ' ὁ Λητοῦς παῖς ὅδ' εγγὺς ὢν καλῶ.
. . . .
. . . .
'Εγώ νιν ('Ελένην) ἐξέσωσα κ' ἀπὸ φασγάνου
τοῦ σοῦ κελευσθεὶς ἥρπασ' ἐκ Διὸς πατρός

e che possono valere per la più bella dichiarazione della scena ritratta sul vaso bolognese.

Senonchè in questo non è più Apollo il salvatore unico ed immediato di Elena, ma ei già divide il suo compito con Minerva, alla quale viene concessa anche la parte principale, giacchè essa per la prima presentasi e favella a Menelao. Questa unione di Minerva con Apollo è senza dubbio una conseguenza della supremazia sempre più decisa che la città di Atene veniva acquistando nella Grecia, e della maggior diffusione del culto di Minerva, la quale poco a poco erasi meritata il titolo di compagna indivisibile di tutti gli eroi di greca nazionalità, come Ercole, Teseo, Perseo, Bellerofonte, Ulisse ecc. La letteratura, e specialmente la tragedia, non era rimasta estranea a questo concentramento ateniese, ed a quella guisa, che per mezzo di Eschilo, avea introdotto Minerva a prender parte insieme con Apollo all'assoluzione di Oreste dinanzi la suprema corte di giustizia, l'Areopago, concedendogli il voto favorevole, così essa fu invocata anche per difendere Elena contro la persecuzione del marito[1]. Il nuovo carattere onde veniva rivestita la dea di Atene, appoggiavasi pure sull'epica tradizione,

[1] Esch. *Eumen.* vs. 758. Oreste viene liberato .... Παλλάδος καὶ Λοξίου ἕκατι. Cfr. Winckelmann, *Mon. ined.* tv. 149, Prato.

ove Minerva appare sempre la dea vigile custode di Menelao. Paride, narrando ad Elena (*Il.* III vs. 439) del suo duello con Menelao, ascrive la vittoria di lui al favor di Minerva. Questa gli storna dal petto la saetta micidiale scagliatagli da Pandaro (*Il.* IV vs. 128).

Giustificata adunque la sostituzione di Minerva ad Apollo nella leggenda posteriore di Elena, trovano facile spiegazione quei monumenti che presentano Elena rifuggiata od abbracciata ad un idolo di Minerva.

Il Minervini (*Bull. arch. nap.* VI p. 16) avea supposto quella scena tratta per avventura dal mito di Cassandra, ma ricorrendo essa sopra monumenti troppo disparati, per derivarla da una semplice fonte artistica, mi sembra più razionale lo spiegarla quale reminiscenza di qualche tragedia, in cui Minerva, nella qualità di patrona di Menelao, appariva sua mediatrice con Elena.

È questo il terzo periodo dello sviluppo del mito a cui, sull'autorità delle opere d'arte, dobbiamo far seguire le note versioni di Ibico e di Stesicoro. Si sa che il primo di questi poeti avea posto in rilievo la bellezza del seno di Elena, alla cui vista Menelao gettò via la spada, e che per di più avea presentato Elena rifuggita al tempio di Afrodite[1]. Alla stessa versione si attenne Stesicoro, secondo il quale gli Achei alla vista di Elena gettarono a terra i sassi con cui volevano ucciderla, mentre essa cercò rifugio al tempio di Afrodite, come mostra la tavola iliaca capitolina[2]. Quantunque queste

[1] Cfr. gli scoliasti ad Euripide (*Andromaca* vs. 629) e ad Aristofane (*Lysistr.* 155, *Vespe* 714), che ne attribuiscono l'invenzione ad Ibico: ἡ ἱστορία παρὰ Ἰβύκῳ. A cui lo scoliaste di Euripide aggiunge: εἰς γὰρ Ἀφροδίτης ναὸν καταλ.... ει (καταφεύγει) ἡ Ἑλένη, κἀκεῖθεν διαλέγεται τῷ Μενελάῳ, ὁ δ' ὑπ' ἔρωτος ἀφίησι τὸ ξίφος.

[2] Schol. Eurip. *Oreste* 1287: Στησίχορός φησι περὶ τῶν κατα-

versioni rimontino ad un'epoca anteriore alla tragedia, pure finora non esistono prove che l'arte le abbia di buon'ora accettate, perchè quei monumenti che vi si possono riferire, appartengono ad un periodo relativamente tardo della pittura vasculare. Questi sono: *(F)* il vaso del museo Gregoriano, in cui Venere, accompagnata da Peito e da Amore, trovasi fra Menelao ed Elena, di cui appare scoperta anche parte della gamba; *(L)* la coppa del museo di Corneto ove la Spartana rifugge al tempio di Afrodite, nel cui mezzo siede la dea stessa; *(G)* il cratere di Gnathia, nel quale Venere appare dietro Elena impaurita per proteggerla, mentre Amore vola verso Menelao, dalla cui mano cade il ferro; *(O)* l'hydria di Vulci, ora al museo Britannico in cui Afrodite stende ambo le braccia, come per animare Elena inseguita dal marito; *(Q)* il vaso pugliese, ove Elena fugge all'idolo di Venere stessa; *(S)* lo specchio del museo di Berlino, su cui Venere, accompagnata, secondo la mia congettura, da Peito, trattiene il braccio di Menelao. Ma anche fra questi monumenti vuol essere fatta una distinzione. Due di essi *(F* ed *S)* a cui la finezza del lavoro e la severità dello stile assegnano un'epoca un po' più antica, accennano quasi ad un periodo di transizione nello sviluppo del mito, perchè, sempre sostituendo Venere a Minerva, hanno ancora serbato ricordo di questa dea, riproducendone l'imagine nell'idolo a cui Elena accorre.

Finchè il mito rimaneva dentro i confini della poesia epica o tragica, la scena dell'incontro e della conciliazione fra i due coniugi serbò sempre un'impronta abbastanza dignitosa. Ma una volta adottata

λεύειν αὐτὴν μελλόντων ἅμα τῷ τὴν ὄψιν αὐτῆς ἰδεῖν αὐτοὺς ἀφεῖναι τοὺς λίθους ἐπὶ τὴν γῆν; Jahn-Michaelis, *Bilderchron.* tav. I p.ª 34.

dall'arte la versione lirica d'Ibico, e dato alla leggenda un indirizzo psicologico e quasi erotico, l'avventura scivolò poco a poco fino al comico. Di che si hanno ed allusioni negli scritti di Euripide e di Aristofane [1] e documenti nelle opere d'arte. I primi fanno accennare con mordace ironia alla famosa mammella di Elena, alla cui vista Menelao gettò via la spada, le seconde convertono la situazione in un giuoco di Amore, in cui il piccolo dio è in atto or di versare da una patera un liquido negli occhi a Menelao (*H*, *I*) (Πόθος - *αἱρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματα* Eurip. *Troad*. 891), oppure di accorrergli dietro, trattenerlo, e fargli cadere la spada (*F*, *G*, *H*, *I*, *U*, *V*). La tavola iliaca (*X*), monumento di arte greco-romana, presentando Elena nuda più che a metà, indica abbastanza chiaro, in grazia di che il marito le concederà il perdono.

Esaminato così, col reciproco confronto dei testi e dei monumenti la forma primitiva del mito ed i varî aspetti che in seguito assunse, emerge più chiaro il posto che occupa il vaso bolognese fra le analoghe rappresentazioni di questo soggetto. Esso riempie una lacuna che ancor notavasi nello sviluppo del mito, dove troppo brusco era il passaggio dalla fatalista, per dirla così, tradizione della poesia epica a quella già psicologica e sensuale della lirica, e di più fornisce dati importantissimi intorno alcuni concetti, la cui piena intelligenza restava ancora un desiderio.

Ma la rappresentazione del vaso bolognese è altresì interessante, perchè racchiude un'altra scena di carattere tutto particolare, la quale se da un lato può considerarsi come un episodio staccato ed indipendente dalla prima, dall'altro non ne è che la con-

[1] Euripid. *Androm*. 629; Aristof. *Lys*. 155. *Vespe* 714.

tinuazione ed il complemento. In generale le scene dell'incontro di Elena si possono dividere in due grandi gruppi. Il primo di quelle in cui l'incontro forma un tutto a sè, senz'altri episodî; il secondo di quelle in cui esso non è che un momento dell' Iliupersis, e trovasi quindi accompagnato con varî altri fatti di quell' orrenda catastrofe.

La rappresentazione del vaso bolognese non appartiene a nessuno dei gruppi citati, ma contiene semplicemente una scena strettamente collegata con la prima. La compongono i tre personaggi a destra di Menelao. Fra essi attira subito lo sguardo l' elegante giovane guerriero a cui una vecchia donna parla animata, accompagnando le parole con il movimento della destra. Il pittore dovendo indicare la sua età avanzata si è limitato a farne bianchi i capelli, omettendo qualsivoglia ruga della fronte e del volto, nell' intenzione certo di conservarle un'espressione di nobiltà. Anche il costume accenna a donna di ordine elevato, essendo essa coperta di ampia veste talare con manto sovrapposto. L'elevatezza del suo grado risulta ancora dalla famigliarità e quasi confidenza con cui discorre col giovane, e dal vivo interesse che questi piglia alle sue parole. L'attenzione che il giovane presta al discorso, è espressa con la più gran naturalezza. Dritto sulla persona, con la sinistra appoggiata alla lung'asta e con la destra sul fianco, fissa meravigliato e pensoso lo sguardo sul volto della donna, e sembra quasi pender dalle sue labbra. È nel fior della gioventù e la ricchezza del guerresco costume rivela in lui un nobile personaggio, come il compagno suo che si avanza per pigliar parte al discorso, tenendo fra le mani l' elmo ed abbassata l'asta.

Nell'unione di queste tre figure è facile scorgere

una scena legata con l'incontro di Elena, vale a dire il riconoscimento di Etra per parte dei suoi due nipoti Acamante e Demofonte. Varie ragioni rafforzano l'ipotesi. Anzitutto il riconoscimento di Etra e l'incontro di Elena, sono due fatti che nella tradizione si succedono immediatamente. Quinto Smirneo che nei suoi *paralipomeni* seguì certamente qualche epopea più antica, al racconto della conciliazione di Elena fa tosto succedere il riconoscimento di Etra (XIII 493 sg.). Una notizia serbataci da Pausania (X 25 3) riferisce che, quando Etra venne riconosciuta dai suoi due nipoti Acamante e Demofonte, questi la reclamarono ad Agamennone che ne rimise la decisione ad Elena, la quale vi diede il suo consenso. Risulta quindi che Etra era una specie di confidente di Elena, come d'altra parte attesta già Omero (Il. III, 144; cfr. il commento di Eustazio a questo luogo):

ἀμφίπολοι δύ' ἕποντο
Αἴθρη, Πιτθῆος θυγάτηρ, Κλυμένη τε βοῶπις.

La qual tradizione fu seguita da Igino[1] e da Ovidio, l'ultimo dei quali aggiunge che Paride si valse di Etra per sedurre la bella Spartana (Heroid. XVI 257):

Et comitum primas Clymenem Aethramque tuarum
ausus sum blandis nuper adire sonis.

E quando Elena disertò la reggia di Sparta, Etra secondo alcuni[2] venne assieme rapita, secondo gli altri la seguì in persona[3].

[1] *Fab.* 92, cfr. *fab.* 79, e Plut. *Thes.* XXXIV 1, che riporta tutte le versioni relative.

[2] Eustath. *Comm.* l. c. συναρπαγεῖσα τῇ Ἑλένῃ; Dictys. Cret. VI init.

[3] Cfr. Hyg. *Fab.* 92. *Alexander..... Helenam Trojam abduxit, eamque in conjugio habuit cum ancillis duabus Aethra et Thisadie.*

A queste tradizioni si attennero anche gli artisti. Sull'arca di Cipselo (Paus. V 19 1) Elena ed Etra erano rappresentate, l'una ai piedi dell'altra, ed indicate da un esametro:

Τυνδαρίδα Ἑλέναν φέρετον, Αἴθραν δ' Ἀθάναθεν
Ἕλκετον.

Sopra un frammento di bassorilievo cumano che ritrae il ratto di Elena, insieme con essa vedesi una donna di età avanzata e cinta di diadema (ἡ βασίλισσα Αἴθρα Eustaz. *comm.* l. c.) nella quale giustamente l'Avellino (*Bull. arch. nap.* an. V tv. I, n. 1 p. 58) avea riconosciuto Etra. Il destino di quelle due donne era legato per tutta la loro vita. Niente quindi più naturale che, secondo la tradizione, anche il loro riconoscimento avesse luogo nello stesso tempo, ed il pittore del vaso ha dato saggio di uno squisito sentire, riunendo in un sol quadro i due episodi [1].

La figura di Etra corrisponde con quella già conosciuta da altri vasi [2], senonchè, come ho già notato

[1] I due episodi si possono considerare come assieme congiunti nella tavola iliaca, poichè sono racchiusi dentro un breve spazio ed immediatamente l'uno al di sotto dell'altro.

[2] I monumenti a me noti che figurano Etra riconosciuta dai figli di Teseo sono i seguenti:

A. Anfora a figure nere del mus. britannico: De-Witte *Catal. Durand* n. 412, in cui Etra d'età avanzata è presentata col velo.

B. Vaso a fig. nere della raccolta Hamilton: Tischbein I, 29; Etra è altresì velata ed un po' curva.

C. Cratere a fig. rosse di Girgenti: R. Rochette *Mon. inéd.* 57 A; pure in età avanzata.

D. Cratere a fig. rosse con iscrizioni: *Mon. d. Inst.* II 25; Overbeck *Bildw.* 26, 14; *Cat. Dur.* n. 411; Panofka *Ann.* VII p. 242.

E. Vaso Vivenzio del mus. naz. di Napoli: *Mus. Borb.* XIV. tv. 41-43; Heydemann *Iliupersis* tav. II 1.

F. Tazza del mus. di Monaco: Jahn, *Vasensamml.* n. 841.

in principio, è molto moderata l'espressione della vecchiaia. Sopra un vaso vulcente invece edito dal Panofka (l. c.) questa vecchiaia è assai accentuata, poichè Etra ha capelli bianchi, con rughe sulla fronte e sul volto, e per di più reggesi sovra un bastone. E su bastone appoggiasi pure nella tazza del museo di Monaco (Jahn l. c.) – ciò che è un argomento contro l'opinione espressa dal Trendelenburg (*Bull. d. Inst.* 1872 p. 71) che sui monumenti antichi non ricorrano femmine con bastoni.

Merita speciale considerazione la maniera, come l'artista ha trattato il concetto del riconoscimento di Etra. Tranne leggieri varianti, esso è, si può dire, l'esatta illustrazione delle parole con cui Pausania descrive questo medesimo soggetto, dipinto da Polignoto nella Lesche di Delfi (X 25 7): *ἐφεξῆς δὲ τῇ Ἑλένῃ μήτηρ τε ἡ Θησέως ἐν χρῷ κεκαρμένη καὶ παίδων τῶν Θησέως Δημοφῶν ἐστὶ φροντίζων, ὅσα γε ἀπὸ τοῦ σχήματος, εἰ ἀνασώσασθαί οἱ τὴν Αἴθραν ἐνέσται.* Imperocchè anche dall'atteggiamento, *ἀπὸ τοῦ σχήματος*, del nostro guerriero, nel quale riconosceremo Demofonte, si comprende com'egli sta meditando, *φροντίζων*, se gli riuscirà di liberare la propria ava. Nella restaurazione tentata dal Welcker[1] di quella pittura di Polignoto egli ha penetrato, per questa parte, con molta felicità il concetto antico, poichè ha figurato la sua Etra, in atto di discorrere con Demofonte, proprio come osservasi sul nostro vaso. A proposito di Etra voglio notare che

Resta escluso naturalmente il gruppo Ludovisi di Menelao in cui a torto il Jansen (*Bull.* 1870 p. 154-160) ha voluto riconoscerla aggruppata con Demofonte.

[1] Welcker, *Die Composit. der Polygn. Gem.* (*Berl. Akad.* 1847 p. 89 tf. I n. 3). I lavori degli altri dotti, Jahn, Overbeck, Hermann, Bursian, Lenormant, su questo soggetto non ho potuto consultare.

Pausania, per renderne più intelligibile l'azione in quella pittura, aggiunge che secondo la poesia di Lesche essa, presa Troja, di nascosto era venuta nel campo dei Greci, dove fu riconosciuta dai figli di Teseo... *Αἴθραν.... ὑπεξελθοῦσαν ἐς τὸ στρατόπεδον αὐτὴν ἀφικέσθαι τὸ Ἑλλήνων καὶ ὑπὸ τῶν παίδων γνωρισθῆναι τῶν Θησέως.* La qual descrizione mirabilmente si adatta anche alla scena del nostro vaso, in cui Etra è situata tra Menelao ed il guerriero, come vi si fosse cacciata di nascosto per essere riconosciuta dai figli di Teseo.

Questa circostanza m'induce a credere che forse il pittore del vaso bolognese avea dinanzi agli occhi qualche modello di quel gruppo di Polignoto, ch'egli poi abbia acconciato allo spazio di cui disponeva. E ciò, aggiunto al fatto accennato più sopra, che anche il gruppo di Menelao ed Elena, ripetuto sul vaso Lamberg, presuppone un originale comune, ci pone in grado di pronunciare un giudizio sulla nostra composizione per ciò che riguarda il merito inventivo.

Il nostro vaso appartiene senza dubbio ai monumenti di stile bello ed anche elegante: a provarlo bastano le stupende figure di Elena, di Menelao e di Demofonte. Ma sarebbe un errore credere tutte le figure altrettanti originali, cioè creazioni del nostro pittore vasculare. In questa composizione vi è una grande miscela di stili, a cominciare dal più antico severo fino a quello, dirò quasi, decadente. Elena, tanto per le sue proporzioni delicate, e per il costume del giubbino con sparato nel mezzo, proprio alle donne sui vasi a figure nere, quanto per la maniera ancora arcaica, con cui le pieghe sono indicate a zig-zag, ricorda lo stile di transizione dall'arcaismo al libero sviluppo, stile a cui neppur disdice il purissimo profilo del volto che arieggia un poco quello della testina

così detta di Ebe[1]. In Minerva, Demofonte e Menelao poi domina una nobiltà e grandezza, così di mossa come di postura che solo i tempi più felici e grandiosi dell'arte hanno raggiunto. Al contrario Apollo, Artemide ed Etra, con i loro manti gettati con disinvoltura e con le pieghe trattate a larghi partiti, mostrano una maniera di lavorare più libera e sciolta, propria di età molto avanzata. Osservo inoltre che il medesimo stile libero e quasi trascurato si riconosce nelle figure che compongono la fascia superiore del vaso, il cui soggetto è relativo ad un ratto di donzella, con probabile allusione alle nozze. Con negligenza anche maggiore sono trattate le figure nell'altra fascia del rovescio (tav. dei *Mon.* LIVa), ov'è una scena di sacrifizio, i cui particolari rimetto ad altri critici di determinare. Mi limito solo a notare come le proporzioni tozze, i tipi goffi e lo stile trascurato quasi preludono la decadenza dell'arte. Al contrario se si getta uno sguardo sul quadro inferiore, ove due opliti accompagnano un guerriero salito su quadriga, ci troviamo in presenza non solo di un disegno più accurato e più finito, ma di uno stile diverso e più antico. Il costume del guerriero a fianco del carro somiglia a quello di Menelao, mentre le linee rigide ed a zig-zag, in cui termina il manto del guerriero sulla quadriga, rammentano quelle del peplo di Elena. Le teste infine dei cavalli, benchè trattate con molta vivacità e pieno di brio, le magre ed allungate proporzioni dei corpi, ritengono ancor molto dei cavalli sui monumenti di stile arcaico.

Da queste osservazioni si deduca o che due pittori abbiano lavorato intorno al nostro vaso, o che il medesimo artista impiegò nei differenti quadri diffe-

[1] Kekulé, *Hebe* tav. I.

renti maniere, sempre rimane inalterata la conclusione che il vaso bolognese appartiene ad un periodo della pittura vascularia relativamente tardo, ciò che la forma stessa del vaso a grandi volute, più propria dei vasi pugliesi, faceva già presupporre. Ed il pittore, volendo trattare con la maggior grandezza e solennità il soggetto eroico di Menelao ed Elena, ha scelto da monumenti più antichi e rinomati alcune figure, acconciandole alla meglio nel suo quadro, ed altre ve ne ha aggiunte di proprio, come l'Apollo e l'Artemide, disegnandole nello stile della sua epoca.

Codesti risultati mentre trovansi in accordo con la teoria sviluppata dal Brunn sulle composizioni dei vasi a figure rosse [1], giovano anche per ispiegare quelle varietà di stili che notansi fra le diverse parti di un medesimo componimento; varietà originate dall'uso di scegliere qua e colà modelli di figure di epoche diverse e di adattarle al soggetto che voleasi rappresentare in modo che non più una composizione, ma ne risultava piuttosto un'artistica compilazione [2].

E. Brizio.

[1] Brunn, *Probleme in d. Gesch. d. Vasenmalerei* p. 52 sg.; cfr. Helbig *Bull. d. Inst.* 1871 p. 89.

[2] Una conclusione quasi analoga adottò il Jahn (*Bilderchron.* p. VI) per la spiegazione delle scene riunite sopra i sarcofagi e sopra le tavolette così dette cronache figurate greche; cfr. Robert *Bull. d. Inst.* 1874 p. 217.

ARIANNA DORMENTE
E BACCO SOPRA CRATERE ETRUSCO.

(*Mon. dell'Inst. vol. X tav. LI, tavv. d'agg. H. I*).

Nel cratere, che col grazioso permesso del proprietario sig. principe del Drago vien pubblicato sulla tav. LI dei nostri *Monumenti*, è uscito da quella necropoli posta fra Filacciano e Nazzano sul confine dell'Etruria e della Sabina che pochi anni fa fu descritta dal sig. Helbig (*Bull.* 1873 p. 113 sg.). Il principale risultato di questi scavi furono alcuni grandi crateri, fra i quali primeggia il nostro per la rappresentazione nuova. Giacchè la donna che dorme nel centro distesa sopra una pelle di pantera e che, sebbene mancante della testa e del petto, può interamente ricomporsi, senza dubbio è Arianna abbandonata da Teseo, alla quale s' avvicina Bacco col suo corteggio.

Ma prima di occuparci del soggetto vogliamo esaminare la tecnica ed il carattere stilistico del nostro vaso. Il disegno è condotto con un pennello assai fino (ma non colla penna) e con colore molto denso, sicchè le linee, almeno sulla parte principale, hanno il solito rilievo dei buoni vasi. Col medesimo colore, ma stemperato molto con acqua, sicchè diviene brunastro, sono fatti i contorni tanto esterni quanto interni delle parti dipinte in bianco. Anche gli orecchini dunque, le armille e le collane sono brunastre [1], ciò che è da notarsi come differente dalla tecnica

[1] Dello stesso colore sono alcune striscie riportate sugli abiti ricamati.

solita, nella quale il disegno sul bianco è sempre eseguito in giallo. Oltre ciò si è adoperato un rosso scuro per alcune aggiunte come le corone d' ellera, i puntini nel tirso, i fili di perle attorno il petto del Satiro a sin., per le frutta del canestro del Satiro, per le frondi del gran tralcio di vite e per gli stivali di Bacco. Col rosso mischiato al bruno sono fatte le frutta del canestro a sin. — Il giallo invece manca affatto.

Il vaso ha la forma di cratere e gli ornamenti soliti per questo genere, cioè al di sopra le foglie d'alloro e al di sotto le palmette giacenti; più comune di queste però suol essere il meandro. Anche il carattere della composizione appartiene ad un tipo ben distinto, col quale si decoravano nelle fabbriche attiche più recenti specialmente i crateri, non esclusi però altri vasi che offrissero uno spazio analogo. Vi sono cioè le figure raggruppate attorno di un centro in due file, ma così che quelle dell'ordine superiore colle gambe sogliono entrare nell'ordine inferiore. Le figure sedenti alle due estremità rivolte colle gambe al di fuori, col viso verso l'interno, appartengono anch'esse a questo tipo di composizioni vascolari. Il loro rovescio quasi sempre è decorato con sole tre figure grandi, per lo più bacchiche, cioè Menadi con Satiri, oppure con quei giovani ammantellati, soliti già nei vasi dell'epoca anteriore [1]. Lo stile del disegno è sempre del più libero ed è caratteristico a questo tipo che gli abiti tanto delle donne quanto degli uomini per lo più sono coperti di ornati ricchi specialmente coll' ornamento

[1] Facendo astrazione di tanti altri non pubblicati voglio citarne soltanto alcuni ad ognuno noti come Laborde *vases Lamb.* I 65, Millin *vases peints* I 56. 57. ib. I 67.

delle onde, con raggi e palmette. Le donne sogliono esser dipinte in bianco. Anche i soggetti, nei quali predominano quei bacchici senza azione decisa, ed i concetti di alcune figure [1] hanno un carattere speciale. I Satiri generalmente sono ancora barbati; quegli imberbi ritengono però la calvizia sopra la fronte, mentre alcuni ricci sogliono cadere avanti gli orecchi. Amore non ha mai i capelli acconciati in maniera femminile.

Si possono fare delle suddivisioni e distinzioni più sottili nel tipo de' vasi in discorso, ma per ora basti d'averne accennato alcuni tratti principali. Quanto alla fabbrica cui originariamente appartiene codesto tipo, non può essere dubbio a chiunque si occupa della pittura vascolare più recente, che essa è attica. Non posso entrare qui in tutte le particolarità, e siccome io cercherò altrove di sviluppare ampiamente il carattere speciale della pittura vascolare recente in Attica in confronto a quella nell'Italia meridionale ed in altri siti, lascio per ora questo tema e mi rivolgo al nostro cratere.

La questione che sorge si è, se esso sia di fabbrica propriamente attica, o se piuttosto sia un'imitazione eseguita altrove. I seguenti indizî ci costringono a rispondere in quest'ultimo senso. Di minor importanza sembra la maniera sopra descritta di disegnare sul bianco con color brunastro, mentre i vasi attici ivi adoperano il giallo [2]. Ma tale identica particolarità e gli stessi orecchini, gli stessi ricci davanti l'orecchio, le stesse armille, gli stessi profili delle donne si trovano in due vasi del

[1] Così p. es. i Satiri o Ninfe con canestroni di frutta, come sul vaso nostro, sono frequenti proprio in questo genere di vasi.

[2] In un cratere della Beozia però ho veduto quello stesso nerastro bruno sopra il bianco.

museo Gregoriano, del resto di tecnica diversa, ed ambedue indubitatamente etruschi[1]. L'uso poi del colore rosso-brunastro pei dettagli sopraccennati è del tutto estraneo ai vasi attici di questo tipo ed appartiene al periodo anteriore dello stile così detto bello e quello severo. Ma, ciò che più importa, anche il disegno dei profili, delle donne in ispecie, ed i movimenti – come quello del Satiro a dr. di Bacco – il panneggiò nelle parti mosse, poi anche la striscia delle palmette in giù, alle quali manca non tanto accuratezza quanto la vita, infine la grossa tenia sospesa nel campo libero del rovescio, – tutto questo non si combinerebbe coll' origine attica, ma non offre nemmeno analogie sufficienti per riconoscervi alcuna delle fabbriche dell' Italia meridionale.

Arroge una cosa che non è di lieve importanza, ed è la figura di Bacco stesso. Non dico il chitone ricamato – giacchè questo è una particolarità appunto del Dioniso attico – ma è la b a r b a che mi offende e la quale deve dirsi del tutto estranea al Bacco di questo stile vascolare, perchè collo stile « bello » essa svanisce affatto. Anche qui dunque il pittore del nostro

[1] Ambedue non pubblicati e di provenienza ignota. Il primo, un cratere nella sala delle tazze, è in tutta la tecnica e lo stile molto analogo al nostro, benchè il carattere etrusco vi sia molto più palpabile (già nella forma che è la stessa come *Mus. Gregor.* II, 95, vaso nel mezzo della fila infima). Sulla parte principale si vede Perseo e la Medusa, dal collo della quale spunta la testa del Pegaso. Il rovescio è bacchico. — L'altro vaso è un'anfora ai manichi con volute ed è il più bel campione di quella tecnica non rara nei vasi etruschi, di dipingere le figure con color rosso sopra la vernice nera. Rappresenta sul ventre una donna in ginocchi minacciata da un giovane colla spada: sul collo due Amori con un ragazzo, giuocanti come pare. Lo stile è libero ed imita bene i vasi di stile bello. Siccome esso probabilmente in un'altra occasione sarà pubblicato, così mi astengo da una descrizione più dettagliata.

vaso frammischiava delle reminiscenze di uno stile anteriore, e così si spiegherà pure quel tralcio di vite che insieme con un grosso scettro egli tiene nel braccio.

Riassumendo questi fatti dobbiamo riconoscere qui l'imitazione di un cratere attico fatta nell'Etruria meridionale stessa. Nè ci mancano delle analogie per questo fatto. Prima di tutto esaminiamo gli altri vasi dello stesso scavo [1]. E fra questi almeno un cratere (*Bull.* 1873 p. 122) per la tecnica perfetta ed il disegno finissimo non lascia alcun dubbio intorno la sua origine propriamente attica [2]. Ma un terzo cratere proveniente dalla stessa tomba col nostro (l. c. p. 117. 2) è interessantissimo per la questione dell' imitazione; giacchè egli per la tecnica in generale non può separarsi dal nostro, non offre però – se eccettuiamo la grossa tenia nel campo libero – tante particolarità che si dovrebbero ascrivere all' imitazione, come quello; i profili e tutto il disegno si può dire quasi attico [3]. Meno bene dunque è riuscita l' imitazione nel nostro vaso, ma ancora più evidente è l'influenza locale nel terzo cratere della stessa tomba [4] (l. c. p. 118. 3). —

[1] Per la squisita gentilezza del principe del Drago potei con ogni agio studiare i sette vasi grandi esposti ora nel suo palazzo. I vasi piccoli però ed i frammenti non li ho veduti.

[2] L'argilla è più rossa della nostra, la vernice più lucente; i profili ed i capelli sono fatti come p. es. nel vaso attico *Mon.* III 31. Lo strumento non è il pennello ma la penna. — Sgraziatamente non si poteva più fissare la tomba donde era sortito, nè gli oggetti trovati assieme.

[3] La composizione è pure ben ordinata secondo le norme del tipo di questi vasi. Sopra la rappresentanza del rovescio cf. la postilla al mio articolo negli *Annali* 1877 p. 448.

[4] La tecnica è la stessa come nel nostro; ma vi si aggiunge che le code dei Satiri sono fatte nella maniera etrusca, cioè tutte riempite di color bruno, nè i puntini bianchi nel fregio delle palmette in giù sono di uso attico, mentre essi si trovano in crateri della Beozia. — Il rovescio è molto rozzo.

Una grande distanza – probabilmente non tanto di tempo quanto di carattere – separa queste imitazioni di vasi attici da un'altra specie di fabbrica locale trovata insieme con specchi ed altri prodotti dell' arte etrusca più recente negli stessi scavi [1], la quale non ha da fare con originali attici, ma nella tecnica e nel carattere degli ornamenti offre molti punti di contatto colle più recenti stoviglie della Campania [2].

Ma questa necropoli presso Nazzano non è la sola che offra tali specie di vasi. Anzi quella di Poggio Sommavilla posta in vicinanza della prima mostra dei fatti assai simili. Anche qui cioè si trovano dei crateri attici dello stile recente, e sono quelli due nel museo di Parma, uno dei quali appartenente del tutto a quel sopra descritto tipo è pubblicato nei *Mon.* II 55, l'altro presso Jahn *Arch. Beitr.* t. 5. 6. Dell'imitazione poi di originali attici c' è un esempio molto significante nel vaso Lambruschini [3], lo stile del quale già da Helbig (l. c. p. 115) fu confrontato con quello dei nostri crateri. Anche qui negli ornamenti degli abiti, nel disegno dei capelli e delle teste ed in tante altre particolarità si scorge l' influenza dell' originale attico; ma non soltanto pel disegno un po' stentato e per certi ornamenti, ma anche nel soggetto pel grosso sbaglio di confondere un rapitore del Palladio con

[1] Se la tazza descritta l. c. p. 121 infatti appartiene alla prima nostra classe (io non la ho veduta), queste due specie si trovano nella stessa tomba.

[2] Qui appartiene l'anfora descr. l. c. p. 122 ed il *holmos* ib. al quale esiste un compagno (non mentovato dal Helbig) con rappresentanza senza speciale interesse.

[3] *Arch. Ztg.* 1848 t. 17, 1. Un lucido più esatto presso l'Istituto. L'originale adesso si trova a Lisbona; è un vaso a colonnette (erroneamente il Jahn *Einleit.* p. LXIV lo chiama cratere).

Mercurio [1] rivelasi l'artista etrusco. – Il rovescio non distinguendosi, come pare secondo il lucido, dai vasi della sopraccennata seconda specie – la quale anche a Sommavilla vien rappresentato da un vaso importante (Berlino n. 1789) – ci mostra che quelle due specie erano contemporanee, ciò che viene confermato da uno scavo a Castel d'Asso ove secondo Helbig (*Bull.* 1874 p. 261) uscivano dalla medesima tomba un'idria di quello stile attico imitato con vasi di quell' altro genere più comune e più cattivo che sta in relazione coi prodotti della Campania.

Altri esempî simili al vaso nostro finora non sono a mia conoscenza, eccettuato uno molto interessante che si pubblica sulla tav. d'agg. H dietro un lucido esistente nell'apparato vecchio dell'Instituto. Sgraziatamente il luogo della provenienza – che sarà stato nell'Etruria meridionale – è ignoto, nè si sa il luogo ove attualmente esiste. È un cratere il cui disegno, benchè risenta molto più della influenza nazionale, da non potersi porre in dubbio la sua origine etrusca, è però simile a quello del nostro vaso. Col quale peraltro esso ha comune la particolarità del Bacco barbato, confermando così che anche nel nostro vaso quest' anomalia deve ascriversi all' artista etrusco [2]. Il gruppo principale, in cui Bacco vien quasi tirato innanzi da Arianna è copiato da un originale simile al vaso attico

[1] Evidentemente l'originale era come Millin *Vas. p.* II 18 o Laborde *Vas. Lamb.* I 75, nè si deve cercare un senso mitologico nascosto. Che la figura colla clava sia maschile, dal lucido mi pare certo. Quali siano i dettagli della tecnica, sgraziatamente non è noto.

[2] Un terzo esempio di Bacco barbato in un vaso etrusco dello stile recente è il già citato di Sommavilla a Berlino 1789, ove l'uomo barbato col corno potorio senza dubbio è Bacco. — Sulle tazze chiusine Gerhard *Trinksch. u. Gef.* 10, 4 e *Annali* 1868 tav. B che imitano piuttosto lo stile « bello », egli può meglio giustificarsi.

Mon. III 31, ove troviamo il gruppo medesimo ma con Bacco imberbe. Non meno interessante è il gruppo a destra: vi vediamo un Satiro barbato che porta sul dorso una Baccante nuda e dipinta tutta bianca con clamide sul dorso, che sta suonando le doppie tibie. Appunto questo gruppo si vede delle volte sopra vasi arcaici a figure nere[1], mentre se nell'arte più recente occorre un motivo simile - p. es. le numerose donne portanti Amore oppure delle compagne - la figura viene portata in tutt'altra maniera, mettendo cioè una gamba fra uno dei bracci ripiegati del portatore ecc. Debbiamo dunque costatare un altro esempio di quella confusione proprio etrusca di originali arcaici con altri recenti. - Il rovescio mostrante un uomo ballante con *oenochoe* in mano[2] in mezzo fra due giovani ammantati, è molto simile a quello del vaso Lambruschini, confermando così l'affinità dei due vasi.

Debbo dire infine che anche a Cerveteri si è trovato un vaso (*oenochoe* mentovata nel *Bull.* 1865 p. 219) appartenente alla nostra serie. La composizione ne è propriamente attica (ma senza special. interesse) ed anche il disegno - per quanto posso giudicare dal

[1] Così sopra un'anfora attica di Cerveteri già del signor Aug. Castellani (disegno presso l'Istituto) ove la donna è pure rivolta all'altra parte e suona le tibie; così poi in un'altra anfora di Corneto (*Bull.* 1859 p. 131) ove quattro Sileni portano altrettante donne, due delle quali suonano le tibie. Stanno in relazione con queste altre rappresentazioni, ove un Sileno porta il suo compagno — come sopra un vaso orvietano di stilo severo: *Annali* 1877, p. 188 — oppure Bacco e Arianna dai Sileni vengono portati sulle teste — come in una tazza chiusina a fig. nere.

[2] È dessa interessante, perchè il carattere degli ornamenti mostra che il pittore pensava ad un vaso di quella tecnica che dipinge col rosso sopra il fondo nero; era dunque contemporanea questa specie con quella in discorso.

lucido dell'Instituto - non accusa altro paese che l'Attica stessa [1].

Il risultato dunque di questi fatti è che dei vasi attici specialmente crateri della seconda metà del secolo IV incirca, quali nella Campania e principalmente a S. Agata dei Goti non sono rari, venivano anche nell'Etruria meridionale, ove eccitarono la viva imitazione almeno di una fabbrica - la quale forse servivasi anche di operai greci? - il cui sito, per quanto possiamo congetturare per ora, sarà stato nella parte orientale dell'Etruria meridionale. Vediamo raggiunto in queste imitazioni, le quali formano però un ciclo ristrettissimo confrontato colla grandissima quantità degli altri vasi di fabbrica locale, il più alto grado dell'arte etrusca recente e servono di conferma a ciò che esposi negli *Annali* 1877 intorno l'abilità con cui furono imitati i rilievi di teche di specchi, ma pure questi soltanto nell'Etruria meridionale.

Intorno le altre specie di vasi dello stile recente che si trovano nell'Etruria - tema che io mi propongo di trattar più diligentemente in altra occasione - riesce importante in primo luogo il risultato negativo, che vasi di fabbrica pugliese - neppure vasettini con soli ornamenti pugliesi - non si trovano affatto nell'Etruria, per quanto io in viaggi iterati potevo costatare. Per conseguenza non furono imitati mai vasi pugliesi [2]. Ma importati e forse anche imitati furono alcuni pro-

[1] Il Brunn però dice l. c. « la qualità della terra e della vernice che poco ha resistito alle influenze del tempo, mi fanno credere ad una fabbrica particolare ». — Le donne sono bianche ed i chitoni hanno i soliti ornamenti di onde e raggi.

[2] Nei vasi di Bomarzo citati come tali da Jahn *Einl.* nota 525 il carattere principale è quello proprio etrusco e nazionale e gli elementi sono piuttosto presi dalla Campania che dalla Puglia.

babilmente della Lucania [1]. L' influenza predominante però sopra la fabbrica locale nell'Etruria evidentemente l'esercitavano - alla fine del sec. IV e nel sec. III - le fabbriche della Campania, ciò che vien provato dalla maniera della decorazione e da altre circostanze che qui non è il luogo di annoverare. Anche quei crateri attici dei quali parlammo sopra, saranno venuti probabilmente di là; perchè durante il sec. IV l'importazione di vasi diretta dall'Attica all'Etruria pare d'essersi diminuita e poi d'aver cessato per fare posto alla fabbricazione locale sotto l' influenza predominante della Campania [2].

Avendo ricevuto così il nostro cratere il posto suo nella storia della pittura vascolare, cominciamo ad esaminar il soggetto rappresentato, cioè Arianna addormentata cui s'avvicina Bacco col suo corteggio.

Una volta si poteva credere che Arianna dormente fosse un soggetto proprio soltanto all'arte alessandrina, e che perciò il vaso nostro possa servir di appoggio alla creduta relazione delle pitture murali

[1] Lo stile di questa contrada riconosco in un vaso della stessa Sabina ora nell'Accademia di Pietroburgo (lucido presso l'Istituto). A Cerveteri pure si trovava un tal vaso (già Castellani) rappresentante un giovane con strigile fra due donne. Ad una fabbrica analoga, ma migliore e probabilmente anteriore, il luogo della quale non posso fissare ancora, ma che non è nè attica nè pugliese, appartiene non soltanto il vaso cornetano nell'*Arch. Ztg.* 1851, t. 36, ma anche quell' olla trovata a Orvieto (mentovata da Körte *Annali* 1877, 138. 35); questo stile forse trovò un'imitazione eccellente in due vasi ceretani del sig. Aug. Castellani.

[2] Aggiungo a queste osservazioni che i crateri della Beozia offrono un'analogia frappante ai sopra descritti dell'Etruria, essendo anch'essi in parte importati dall'Attica, in parte imitati dagli originali attici, dai quali non di rado si distinguono difficilmente, mentre una terza classe al primo sguardo per la tecnica ed il disegno rivelasi come prodotto beozio. Ne parlerò più estesamente in altra occasione.

delle città campane coi vasi dipinti. Una tazza cornetana bellissima, di stile severo, che verrà pubblicata nei *Monumenti* dell'anno futuro, ci mostra il fatto che già circa la metà del secolo quinto suoleva rappresentarsi, almeno in pittura, Arianna dormente. La tazza che dall'una parte mostra Elena, la sposa infedele, perseguitata da Menelao, rappresenta dall'altra uno sposo infedele, cioè Teseo che lascia Arianna: ma tanto Elena quanto Teseo stanno sotto l'ordine di divinità, quella sotto Afrodite, al tempio della quale fugge or ora, e questo sotto Mercurio [1] che è venuto per guidarlo via. Teseo sta per prendere i suoi sandali dal suolo ove dormendo li aveva messi, e s'apparecchia così a seguire Mercurio. La sorte però che aspetta Arianna vien accennata da una grandissima vite al lato suo e dall'Erote che viene già a coronarla. La scena seguente, quando cioè arriva Dioniso, non la possediamo ancora in un monumento del secolo quinto, ciò che probabilmente non è che per caso. È vero che il noto vaso di stile severo presso Gerhard *Etr. u. camp. Vas.* 5. 6 offre una composizione totalmente diversa, provando così che a quel tempo la scena di Bacco con Arianna dormente nell'arte non era ancora divenuta tipica [2]; ma la nostra tazza contiene quasi accennata anticipatamente la seconda scena. Sconosciuta sgraziatamente è l'epoca delle pitture nel tempio di Dioniso a Atene (Paus. I 20 2), ove era rappresentata Arianna dormente probabilmente nel mezzo, e da

[1] Servio *ad Georg.* 1, 222 menziona anche questa versione del mito, l'antichità della quale per la nostra tazza vien provata.

[2] Una bella anfora a volute dello stile severo esistente nella Biblioteca vaticana rappresenta lo sposalizio del tutto nelle forme tipiche umane: Bacco barbato perfettamente vestito appoggiando il tirso conduce verso d. la sposa velata prendendola alla mano sinistra.

un lato la partenza di Teseo e dall'altro l'arrivo di Bacco. Si può congetturare soltanto che questa decorazione del tempio si sia eseguita con probabilità nello stesso tempo, quando Alcamene fece la nuova statua criselefantina del dio, cioè ancora nel secolo quinto.

Fra le due rappresentazioni più antiche di Arianna dormente che ci siano conservate resta però l'intervallo di più di un secolo. Da ciò debbon anche spiegarsi alcune differenze che offrono le due figure: sulla tazza essa è vestita completamente nella maniera delle donne in questo stile; sul cratere nostro il corpo superiore è nudo. Mentre quella giace sulla sola roccia, questa vi ha aggiunto un cuscino e una grande pelle di tigre che accenna anticipatamente alla sua natura bacchica; e mentre quella nella posizione delle membra e nel capo sostenuto dal braccio sin. ritiene una certa dignità quasi rigida che non si abbandona tutta al sonno, questa invece si è sdraiata mollemente giacendo mezza sul ventre e rivolgendo le ginocchia in giù; la testa, ora perduta, riposava sulle braccia, sicchè il motivo riesce molto simile, meno la direzione diversa, a quella figura giacente poco chiara [1] sopra

[1] La spiegazione del ch. Stephani, *Annali* 1874 p. 76, che essa sia Adone ferito dal cinghiale, è più che improbabile. A me non pare dubbio che il fabbricatore molto negligente del vaso in discorso abbia disegnato un giovanetto invece di una Ninfa sorpresa dal Satiretto. Tutto il vaso è trascurato e consiste di figure o gruppi presi da altre composizioni ed appena messi in relazione fra di loro: un tale gruppo è la Ninfa ossia Venere lattante Amore, e sul rovescio quell'uomo barbato ubbriaco (non è un Satiro, come dice lo St.), che vien condotto da un Sileno. I due giovani sulla parte principale nell'ordine superiore a dr. l'uno seduto e l'altro stante, ambedue con clamide, non possono essere Satiri nè trovano alcuna spiegazione in questo luogo. Fra le figure stesse infine alcuni motivi sono ripetuti due o tre volte.

un cratere capuano dello stesso stile attico recente (*Mon.* X 3) – concetto che nell'arte più recente non ho trovato più nella stessa guisa. – Il connesso delle nostre rappresentazioni con quelle delle Baccanti dormenti è innegabile; perciò ne dobbiamo fare una breve rassegna. Il vaso più vicino al nostro cratere quanto allo stile sarà un'anfora di Pietroburgo (Stephani *Vasens. der Erm.* n. 2161) proveniente dalla Crimea, che mostra la Ninfa dormente col braccio d. rivolto sulla testa, ma vestita del chitone, in mezzo fra due Pani caprini che si allontanano non osando sturbarla. Nello stile del secolo quarto è eseguito un vaso del museo Santangelo a Napoli (n. 313 Heyd.)[1] ov'essa alza pure un braccio sopra la testa e vien guardata da due Satiri barbati che si avvicinano a passi di danza. Ma i vasi più importanti sono tre dello stile ancora un po' legato degli ultimi decenni del secolo quinto. Di uno sgraziatamente non posso citare che le descrizioni (*Mus. étr. de Luc. Bonap. de Canino*, Viterbe 1829 p. 65, 543 = *cat. Durand* 139 = Beugnot 27 = Rouen *catal.* 1868 p. 75 n. 23). Il carattere del disegno di quest'idria – che si dice di una finezza ammirabile – può rilevarsi dall'iscrizione ΚΑΛΟΣ[2]; la Baccante dormente vestita del chitone è assalita da due Satiri barbati itifallici. La composizione pare sia molto simile alla pit-

[1] Il ch. Heydemann nel suo catalogo p. 707 annovera in quest'occasione altri vasi qui riferibili (cf. anche Helbig *Untersuch.* p. 238), dei quali però n. 3 e 4 sono identici; il n. 5 lo escludo dalle mie considerazioni perchè pubblicato troppo insufficientemente.

[2] Le due lettere Σ Ω graffite sul piede del vaso, se sono fatte prima che l'argilla fu cotta, provano soltanto che il vaso appartiene al periodo di transizione dei due alfabeti, cioè verso la fine del secolo V.

tura di un'anfora cosidetta nolana [1], della quale per la squisita gentilezza del sig. Heydemann che me ne favoriva il lucido, posso offrire ai lettori un disegno un po' impiccolito sulla tav. d'agg. I 1. Lo stile è legato ed i capelli lunghissimi del Sileno, come pure la cuffia della donna ed il chitone fino colle pieghe numerose, sono proprî allo stile dell'epoca sopraccennata. Le lettere ascritte alle due figure sfortunatamente non possono leggersi. Sopraffatta da stanchezza la Baccante si è seduta sopra di una roccia col dorso reclinato, dando alla testa un appoggio col braccio destro; la mano sin. stringe ancora il tirso, mentre essa con la bocca aperta si addormenta. Il Sileno, cautamente avvicinatosi, dapprima per averla in suo potere e farla inerme se si svegliasse, la prende al braccio destro e colla sua destra pare pronto a toglierle il tirso. Ad uno stile un po' più libero appartiene l'altra pittura che posso pure per la gentilezza del sig. Heydemann pubblicare sulla tav. d'agg. I 2. Essa è presa da un orcio ceretano insieme col quale ne fu trovato un altro esemplare identico (*Bull. d. Inst.* 1866 p. 186. 1869 p. 29. 5) [2]. Lo stile è del più bello che possa immaginarsi [3] e quale fiorì verso l'anno 400 a. C. Il sistema della decorazione, eseguito con straordinaria esattezza, è rarissimo nè posso citare un esempio eguale; è da notarsi in ispecie il manico decorato alla parte esterna con ornamento a scacchi. La Baccante dorme un sonno tranquillo, tiene

[1] È menzionata da Panofka (*arch. Ztg.* 1848, p. 248. 5) il quale leggeva accanto alla Baccante HOΣ; il nostro disegno invece offre sette lettere e tutte diverse da quelle del Panofka; nè la forma più recente Σ è certa.

[2] L'uno dalle mani del sig. Aless. Castellani è andato in Inghilterra, l'altro che è frammentato si trova ancora presso il signor Augusto Castellani, ov'io lo potei esaminare.

[3] La nostra riproduzione non è eguale alla finezza dell'originale.

però il tirso nella mano destra; oltre del solito chitone ed un piccolo mantello ha la nebride in dosso ed un altro abito, secondo il costume ovvio specialmente in questo stile. I Satiri che stanno ancora più da lontano che non nell'altra pittura, s'avvicinano e con gesti accennano alla loro cupidigia. – Alla fine sia fatta menzione di una tazza[1] del medesimo stile col precedente, ove la Baccante vestita nello stesso modo come là e munita pure della stessa benda larga nei capelli, si è posta a riposare ma non dorme ancora; come cuscino le serve una grande anfora puntuta coronata d'ellera, sopra cui s'appoggia coll'omero e braccio destro che regge nello stesso tempo la testa grave forse dall'effetto del vino; avendo posto il tirso al fianco suo essa mette anche il braccio sin. sulla spalla d. Accanto di lei giace un Satiro barbato che appoggiandosi sopra un otre sta bevendo da un cantaro, così che il viso è veduto di faccia[2]. Non si tratta dunque di quella sorpresa della Baccante dormente, ma è una scena anteriore, quando la donna stanca dal furore bacchico si riposa.

Il risultato più significante che rileviamo da questi vasi, è che già nella seconda metà del secolo quinto era un soggetto familiare alla pittura il rappresentare

[1] La conosco da un mediocre lucido esistente presso l'Istituto, il quale lucido nel 1861 fu eseguito a Atene. L'altra parte esterna mostra una Baccante ignuda colla cuffia e col tirso giacente che offre una grande tazza ad un mulo itifallico che le sta incontro. L'interno è una replica — ma senza le iscrizioni — di quello della nota tazza di Sosia con alcune modificazioni ed in uno stile un po' più libero. Un sospetto dell'autenticità, per quanto posso giudicare dal lucido, non sarebbe giustificato.

[2] Se eccettuiamo i vasi pugliesi, troviamo i visi veduti di faccia assai più spesso nei vasi attici di stile legato e bello che non in quello libero e sciolto.

delle Baccanti stanche e dormenti che vengono sorprese da Satiri. Certo è dunque che Nicomaco non era il primo a dipingere *Bacchas obreptantibus Satyris* (Plin. *nat. hist.* 35, 109) - un nuovo esempio di quanto dobbiamo essere cauti con cotali opinioni. Meno giusto ancora era il credere che i nostri vasi avessero relazione coll'arte alessandrina e colle pitture paretarie conservateci. Anzi sebbene vediamo il concetto in discorso anche nello stile sciolto, i tratti essenziali qui restano però gli stessi, separando così i vasi decisamente dalla tradizione ovvia nelle pitture paretarie. Sempre nei vasi incontriamo il chitone e non vediamo mai rappresentata quella nudità lasciva che è il motivo principale delle pitture murali. Nei vasi invece il concetto è il contrasto fra la Baccante tranquilla e stanca che si è addormentata poco prima, tenendo ancora il tirso, colla cupidigia dei Satiri d'intorno; mentre nelle pitture murali non è che il dorso di una donna bella che viene snudata. Se queste pitture annoverate dall'Helbig n. 542-546 rimontino a Nicomaco stesso, come si crede generalmente, non si può nè affermare nè negare decisamente. Per me peraltro quest'opinione è poco probabile, non parendomi degna di un gran maestro del secolo quarto quella composizione [1]; ed inoltre le parole di Plinio *obreptantibus Satyris* accennano piuttosto a motivi simili a quelli dei vasi, che non a quello snudare. Ma con questa è connessa un'altra composizione [2]

[1] La quale del resto finora non si è trovata che nell'ultimo stile di Pompei.

[2] Con cui corrisponde il rilievo di sarcofago Zoëga *bassir*. II t. 72: è sempre un Pane caprino itifallico che scuopre certe parti della figura giacente. Si potrebbe pensare che anche qui si abbia a riconoscere Ermafrodito; ma gli attributi bacchici, il connesso colle pitture precedenti ed il fatto che lo stesso motivo fu anche adoperato per Arianna, non lo fanno probabile.

(Helbig n. 559-564) la quale ci è interessante specialmente perchè il motivo della Baccante – caratterizzata come tale per gli attributi bacchici – nei tratti caratteristici, cioè nella posizione della testa e delle braccia, corrisponde perfettamente colla nota statua dell'Ermafrodito dormente. La questione però, quale sia l'originale, la statua o la composizione pittorica, è difficile a decidersi; ma riflettendo che non è ben naturale volendo rappresentare un Ermafrodito il dargli la veduta principale dal dorso, e che tutta la figura ha un carattere pittorico e pare fatta per quel motivo dello snudare, mi è più probabile che la celebre statua sia derivata da rappresentazioni di Baccanti dormenti nella pittura: avendo bisogno di dare alla figura isolata un interesse più sostanziale, la scoltura ne fece un Ermafrodito. Non lo crederei impossibile che l'artista fosse proprio quel Polycles del quale Plin. 34,80 mentova un Ermafrodito celebre in bronzo [1], e che viveva nel secolo secondo a. C. [2] – Se l'*Anapauomene* di Aristide appartenga qui o no, non puossi dire.

[1] Non conosciamo dai monumenti verun'altra rappresentazione statuaria d'Ermafrodito che potrebbe rimontare ad un originale celebre, e perciò lo credo probabile che quello di Policle era del tipo conservato.

[2] Il ch. Urlichs (*Chrestom. Plin.* p. 328) e secondo lui il ch. Overbeck (*Gesch. d. Plast.* II, 289) credono di dover intendere nel passo 34, 80 il Policle dell'ol. 102, che fece la statua di Alcibiade; ma le loro ragioni non bastano. Plinio avendo 34, 52 annoverato il Policle dell' ol. 156 fra i suoi contemporanei riassume tutti come *celeberrimi*, dei quali tratta poi più estesamente, ed in questo capitolo si trova la menzione di Policle (§ 80): non vedo ragione, perchè Plinio non avesse potuto inserir qui un estratto relativo al capolavoro molto lodato di quell' artista, sebbene per caso sia il solo di quelli dell'ol. 156, che egli trovò degno di menzionare qui. L'opinione del ch. Urlichs pare nata dall'idea falsa che cioè anche quegli estratti in ordine alfabetico siano presi da una storia d'arte.

Ma prima di ritornare ad Arianna, voglio rilevare che le rappresentazioni di Baccanti dormenti sono assai più antiche che quelle dei Satiri dormenti, quali per noi cominciano soltanto coll'arte statuaria e col noto Fauno Barberini, circostanza che si spiega forse tanto dal carattere delle donne più inclinate allo stancarsi ed offrenti inoltre il contrasto coi Satiri lascivi, quanto dal fatto che Arianna dormente era pure un tipo noto già nel V secolo.

Il motivo proprio dell'Arianna della tazza cornetana, cioè l'appoggiar la testa col braccio sin., non lo abbiamo trovato fra le Baccanti dormenti, le quali hanno per lo più un braccio alzato sopra la testa (così in quattro dei sei vasi). Rispetto ai numerosi quadri paretarî che riuniscono l'eroina dormente sia con Teseo sia con Bacco, non posso entrare in un esame dettagliato dei motivi; ma voglio rilevare il risultato principale: se prescindiamo dal concetto isolato di una pittura recentemente scoperta (*Bull. d. Inst.* 1876 p. 223) e da alcune altre che imitano la composizione anziconsiderata della Baccante sorpresa e snudata (Helb. 1239 e 1240), l'Arianna della pittura paretaria – e proprio nella serie più antica dei quadri, cioè di quelli del terzo stile – ha sempre un tipo molto tranquillo; giace sul dorso per lo più con ambedue le braccia lungo i fianchi o l'uno messo sopra la testa; siffatto tipo non ha relazione diretta nè coi vasi dipinti nè – ciò che è il più importante – colla celebre statua vaticana. Quest'ultima secondo l'opinione comune rimonta ad un originale greco di epoca assai buona (cfr. Friederichs *Bausteine* p. 369); ma ecco alcuni dubbî: se la statua avesse esistito prima delle nostre pitture murali, avrebbe potuto rimanere senza alcuna influenza sopra di esse? [1]

[1] Anche il quadro Helbig n. 1237 citato ancora dal Mau *Bull.* 1876 p. 224 non ha da fare niente colla statua nè nel panneggio nè nel

e l'artista di quel nuovo quadro (*Bull.* l. c.) cercando un motivo più svariato e più mosso, perchè non avrebbe scelto quello della statua? Appunto questa pittura essendo dello stile ultimo di Pompei e mostrando quanta era ancora l'abilità degli artisti nel modificare i motivi tradizionali per ottenere maggiore effetto, ci conferma nel trar la conclusione necessaria, che cioè l'invenzione della statua vaticana non rimonti oltre la metà del primo secolo. La conferma più stringente la troviamo nel fatto che le rappresentanze d'Arianna dormente in monumenti più recenti delle pitture campane dipendono quasi tutte dalla statua. Ripetizioni perfette se ne trovano nel noto rilievo della villa Adriana nel Vaticano e nella moneta di Alessandro Severo (*Denkm. a. K.* II, 417); ma anche i sarcofaghi, per quanto io li potei confrontare, nei tratti caratteristici, cioè nella riunione del braccio sin. piegato verso la testa ed il destro rivolto sopra la testa, corrispondono colla statua [1]. Nè il lavoro di quest'ultima con le sue repliche [2] contraddice alla mia opinione, la quale non domanda più dall'artista che di poter riunire due motivi delle braccia

movimento; perchè non solo il braccio alzato sopra la testa, ma la riunione di questo motivo con quello del braccio sin. ripiegato è il caratteristico distintivo della statua.

[1] Cf. l'elenco dei sarcofaghi presso Stark *Sächs. Ber.* 1860 p. 26, fra i quali il n. 18 (erroneamente attribuito al Vaticano) è il più simile alla nostra statua; gli altri per lo più tralasciano il chitone.

[2] Annoverate da Stark l. c. p. 25 e Dilthey *Rhein. Mus.* XXX p. 154. 2. Aggiungo alcune notizie intorno la statua più grande del vero nel museo Torlonia n. 297 chiamata Arianna. Non ha da fare colla statua vaticana: è una Ninfa che dorme con bocca aperta; gli occhi chiusi sono molto grandi e lavorati con grande espressione; il braccio d. sta sopra la testa, il sin. è moderno come la base ed altre parti meno importanti. — La statuetta vaticana (n. 4 presso Stark) è di genuinità sospetta.

inventati già prima [1] e di formare il panneggio in modo pieno d'effetto. Abbiamo dunque [2] un altro esempio interessante del fatto che gli artisti statuari più recenti prendevano i loro concetti anche dalla pittura. L'esempio più analogo al nostro, ma più antico probabilmente, è il sopradiscusso Ermafrodito; esempio ancora più antico, ma meno certo, sarebbe che il noto cosidetto Fauno Prassitelio sia trasformato dal Satiro di Protogene e le Anadiomeni dalla pittura d'Apelle. In tempi più tardi si copiavano anche gruppi interi dalla pittura, come Bacco con Pane (*Nuove Memor. d. Inst.* t. 10, Benndorf ib. p. 276), Teseo coi fanciulli dopo l'uccisione del Minotauro (Gerlach *Wörlitzer Ant.* I, 5), Perseo con Andromeda (K. F. Hermann *Perseus u. Androm.* Gött. 1851), infine Medea (*arch. Ztg.* 1875 t. 4) e Narcisso (Wieseler *Narkissos* tav. 10 cf. Welcker *Rhein. Mus.* 1854 p. 282).

Il pensiero nuovo che alcuni [3] volevano vedere nell'Arianna vaticana, non pare potersi provare. Si voleva cioè spiegare il sonno di Arianna non per il solito, durante il quale fu abbandonata da Teseo e poi incontrata da Bacco, ma, frammettendo la scena del risvegliarsi, per un secondo sonno che avrebbe seguito tanta fatica ed il quale spetterebbe soltanto all'arrivo di Bacco. Ma così la statua sarebbe priva di quella chiarezza che spicca negli occhi e rivela subito il momento rappresentato, e la quale è necessaria nell'arte statuaria ancora più che non in pittura. Ma prescindendo anche da ciò e pure dal fatto che il rilievo

[1] Il braccio sin. sul monumento più antico, cioè la tazza cornetana, contiene già quello dell'Arianna vaticana.

[2] Il giusto accennava già il ch. Helbig *Unters.* pag. 253. 2.

[3] Opinione accennata da Stark l. c. p. 31 ed altri e sviluppata recentemente dal Mau nel *Bull.* 1876 p. 224.

della villa Adriana nel Vaticano riunisce appunto il tipo della statua colla partenza di Teseo, io dubito molto che quel secondo sonno non sia del tutto una finzione moderna. Nessun autore ne fa menzione, sebbene p. es. presso Catullo lo dovremmo aspettare; ma egli (od il suo originale piuttosto) presceglie di abbandonar la tradizione volgare, secondo cui Arianna da Bacco fu trovata dormente, e di farla trovar svegliata ed attristata (64, 251 sgg.). Interessante è poi che l'originale (qui senza dubbio alessandrino), dal quale Nonno prese la sua descrizione (47, 265), non osa di fare quella variazione e fa trovare Arianna da Bacco ancora immersa nel sonno, dal quale essa poi si risveglia e comincia a lamentarsi senza accorgersi del tiaso vicino [1]. Nego dunque che gli antichi vedendo rappresentata Arianna dormente abbiano mai distinto fra un primo ed un secondo sonno. Come abbiamo veduto di sopra, Arianna dormente nel momento tanto della partenza di Teseo quanto dell'arrivo di Bacco è un tipo creato già nel quinto secolo, mentre Arianna svegliata che si lamenta e piange, nella poesia e nell'arte [2] appartiene ai tempi alessandrini forse più recenti e certo non poteva cambiare il significato di un tipo così antico.

Mi restano poche parole a dire intorno le altre figure del nostro cratere. Sopra Arianna cammina Bacco

[1] Questa è la situazione nella pittura Helbig n. 1234, la quale riunisce l'Arianna svegliata con Bacco dietro di essa.

[2] Fra i monumenti conservati finora non si trova prima del quarto ossia ultimo periodo della pittura murale pompeiana. — La figura nella *Nekyia* di Polignoto non rappresentava questo momento dello svegliarsi, ma in generale Arianna sedente sola sopra una roccia, cioè l'isola ove fu abbandonata. — La bella statua di Dresda colle sue repliche (Stark l. c. p. 28) viene spiegata generalmente per Arianna svegliata ed attristata; ma non è per niente sicura siffatta spiegazione. Giacchè il musaico di Salzburgo (presso Creuzer *Symb.*

verso sin. rivolgendo la testa verso d.; evidentemente egli non si è ancora accorto della bella dormente ed i suoi passi accelerati non tendono a raggiungere Arianna ma sono l'espressione del generale furore bacchico. Si vede che questo concetto è poco conveniente al momento rappresentato nel nostro quadro; ed in fatto esso non è creato per il medesimo ma copiato altrove. Per caso quel cratere attico genuino sopramentovato dello stesso scavo (*Bull.* 1873 p. 122) ci offre nella figura principale di Bacco un originale quale poteva servir per la nostra; il movimento è lo stesso, ben adatto però nella rappresentanza di un *komos* sul vaso attico; anche il chitone, e perfino lo scettro non solito in mano di Bacco trova qui il suo originale. Intorno alle aggiunte dell'artista etrusco, specialmente alla barba, abbiamo parlato sopra. – A sin. di Bacco cammina verso d. una Baccante con un passo ancora più rapido, rivolgendo anch'essa la testa, come risulta dalle poche traccie conservate. Anche questa figura è presa da altri vasi bacchici; occorre p. es. quasi identica (se non che il braccio d. vi è alzato) e sul medesimo posto nella composizione dell'oenochoe attica di Cervetri sopra mentovata. – Corrisponde a d. di Bacco un Satiro barbato con canestro di frutta [1]. Se la combinazione del tutto

Atl. t. 55) che serve d'appoggio a quell' opinione (difesa anche dal Jahn *arch. Beitr.* p. 282) non prova nulla, offrendo un motivo essenzialmente diverso: la figura rispettiva invece di mettere una gamba un po' più in alto che l' altra, incrocia le gambe; nè differisce meno la posizione delle braccia. Infine la figura del musaico non è nemmeno un'Arianna sicura, ma forse rappresenta l'isola di Creta. Ma l'analogia per la statua che manca nel musaico, la troviamo in modo stringente in un sarcofago di Marsia (*Mon. d. Inst.* VI 18), ove la figura corrispondente siede in mezzo fra i due litiganti e secondo ogni probabilità rappresenta la ninfa Aulocrene: e ad una Ninfa della specie più nobile corrispondono bene tutti i concetti di codesto tipo statuario.

[1] Il suo piede d. è disegnato sopra quello bianco di Arianna.

esterna e superficiale di queste tre figure con Arianna dormente debbasi soltanto all'artista di questo vaso, o invece all'originale di esso – pensando ad originali così trascurati come quel cratere nei *Mon. d. Inst.* X, 3 – è una questione che per ora debbo lasciar indecisa.

La Baccante dell'ordine inferiore a d. di aspetto dignitoso, tenendo il timpano sospeso dalla mano d., insieme col Satiro a sin., che tiene il timpano nella stessa guisa, paiono i soli che osservino la bella addormentata; l'ultimo altresì pare d'aver toccato colla mano d. la di lei testa disgraziatamente perduta. La Baccante dietro di lui col canestro, il coperchio del quale è rimarcabile, guarda dall'altra parte un po' in giù, senza che se ne possa vedere il motivo. Le figure che restano nell'ordine superiore, sono aggiunte per riempir lo spazio e sono prive ancora più delle altre di un connesso essenziale colla rappresentazione principale. Noto soltanto il gran ventaglio in mano della donna a d. che nella stessa forma occorre non di rado nelle pitture vascolari più recenti, mentre il ventaglio a foglia non si trova mai in vasi dipinti ed apparisce soltanto con quelle figurine di terracotta che anche per altre ragioni si dimostrano come più recenti della pittura vascolare, e poi nelle pitture murali campane. – Infine all'estremità destra del quadro e sopra il manico siede su di un panneggio Amore come giovane con ali lunghissime e coi capelli ricchi ma maschili, com'è il costume nei vasi attici; anche egli è coronato d'ellera come compagno del tiaso bacchico; ma qui la sua presenza è cagionata non meno dal carattere erotico della scena rappresentata.

A. FURTWAENGLER.

NIKE SOPRA PITTURA VASCOLARE

(*Tav. d' agg. K*)

Il disegno del vaso pubblicato nella tav. d'agg. K è stato riprodotto da un lucido che si conserva appresso l'Instituto, senza che si abbia notizia intorno alla provenienza od al possessore del vaso [1]. Benchè la rappresentazione non offra un soggetto affatto nuovo, tuttavia parve non indegna di esser fatta di pubblica ragione e di esser messa in confronto con altre rappresentazioni di simile genere. Vediamo in uno stile abbastanza buono da un lato dell'anfora una dea alata, vestita di chitone a maniche e di una cuffia, la quale con due faci ardenti nelle mani si muove in fretta verso d., mentre dall'altro lato una giovane donna, inviluppata oltre il chitone lungo in un manto, tiene essa pure una face accesa nella d. Questa corrispondenza fra l'una e l'altra figura, che è manifestamente una donna umana, non lascia dubitare della spiegazione della dea. È noto che Nike coll'attributo della face è testificata per iscrizione in una lekythos ateniese (Benndorf, *Gr. u. sic. Vasenb.* tav. XIX 3); gli altri esempî di rappresentazioni analoghe, di Nike cioè sola con una face o due in mani, trovansi raccolti nella mia memoria *Nike in der Vasenmalerei* p. 27 s., (cf. Kieseritzky *Nike in der Vasenmal.* p. 16; Stephani *Compt. rend.* 1873, 215 A. 3), ai quali ora senza dubbio s'ha da aggiungere Benndorf l. l. tav. XXXVI, 9 [2]. Non posso però più mantenere la spie-

[1] Il lucido eseguito per ordine del Braun non pare troppo accurato.

[2] Non posso punto convincermi, che le lettere dipinte verticalmente appresso della figura, danneggiate per altro, riferiscansi alla figura stessa, la quale secondo le medesime sarebbe un'altra dea, in-

gazione di questo attributo che ho proposta l. l., giacchè la metafora che vi è presupposta (essere cioè il lume il simbolo della vittoria) non trova analogie negli altri attributi di Nike, anzi non si adatta all'indole dell'arte greca in generale riguardo all' uso di attributi. Ciò si rileva viemmeglio confrontando le altre deità munite dell'attributo della face, fra le quali voglio citare come specialmente istruttiva l'Ilizia; tenendo questa dea nel ξόανον di Aegion (Paus. VII 23 6) una face (o due [1]), era così munita di un simbolo abbastanza espressivo e chiaro, benchè ne dubitasse il Pausania, che era « ἡ ἐς φῶς ἄγουσα τοὺς παῖδας ». Non così facile però è da spiegarsi il significato di questo attributo nella Nike, imperocchè si ha ragione di dubitare, se le rappresentanze sullodate debbansi confondere senz'altro con quelle, ove Nike si vede in atto di accendere un altare [2]. S'incontrano qualche volta su vasi donne sole, le quali portano faci, per es. *Él. cér.* III pl. 37; Dubois-Maisonneuve *Introd.* pl. 16, 6; ma pur riconoscendo, che sieno donne umane e non figure mitologiche, è arrischiato il volerne dare una spiegazione precisa; certamente la supposizione, che siano donzelle festeggianti la *dies lampadum*, παννυχίζουσαι [3], non ha veruna probabilità. Vediamo poi faci portate da donne in una processione rappresentata nella bella composizione attica *Mon. d. Inst.* X 34 1. Che questa sia proprio una pompa nuziale, fu niegato a ragione (*Ann. dell'Inst.* 1876 p. 337 s.), ma altresì

certa anzichè Nike (cf. Benndorf l. l. p. 70); che l'Ananke avrebbe potuto figurarsi in tal modo, difficilmente si vorrà concedere.

[1] Cf. Curtius *Peloponn.* I, 488.

[2] Esempi vd. nella mia memoria p. 78 e Kieseritzky l. l. p. 17.

[3] Come propone il Foerster *Persephone* p. 258 riguardo alla figura *Él. cér.* l. l.

alla supposizione, che vi sia da riconoscere invece una pompa funebre (ibid. p. 339 ss.), si oppongono troppe e troppo serie difficoltà (le quali qui non è luogo di esporre), per poterla accettare. Senza voler entrare in una spiegazione positiva, qui basta l' osservare, che si tratta di una festa di donne celebrata di sera o di notte, in cui perciò s'adopravano faci, siccome p. es. nella processione di Iaccho. Ad una simile festa potrebbero alludere pure le due figure del nostro vaso; in quanto a Nike, non occorre d'accennare alla relazione, che esiste fra essa e le donne (v. per es. *Mon. d. Inst.* I. l. n. 2)[1]. Ma è meglio di non voler stabilire troppo scrupolosamente un significato preciso e di contentarci piuttosto di una spiegazione generale, visto che nei riti sacri e nei sagrifizî il fuoco e le faci c'entravano in ben diverse maniere. E a ciò ci conduce pure un' altra osservazione. Fra tutte le pitture di lekythoi a creta bianca il Benndorf *Griech. und sicil. Vasenb.* p. 28, 139 non ha potuto citare che pochissime, le quali rappresentino altro che scene sepolcrali. Ora due di queste esibiscono Nike – l'una già menzionata (N. colla face) e l' altra Benndorf l. l. tav. XXIII, 2, che mostra la dea come idrofora – concetto dunque senza dubbio relativo a sagrifizî, ma espresso in modo molto generico e non capace di una interpretazione speciale; cosicchè potremo dire che sia simbolizzato in queste due rappresentanze l'uso del fuoco e dell'acqua nei sagrifizî e riti sacri. Vorrei approfittare di questa occasione per far un'osservazione sulla pittura notissima della raccolta di

[1] Si trovano nel Varvakion due vasi di forma eguale a quello, in cui è dipinta la processione in discorso « con pitture di donne e di Vittorie »: *Ann. dell'Inst.* l. l. p. 340, 2.

Monaco (Gerhard, *Auserl. Vasenb.* t. LXXXI), in cui una Vittoria versa acqua in un bacino per abbeverare un toro, mentre una donna senz'ali le sta dirimpetto alzando una tenia. Ora l'ornamento del manico s'avvicina talmente a quest' ultima figura (come si vede nella pubblicazione *Vas. étr. de Luc. Bonap.* pl. 1), che non ci sarebbe stato spazio per attaccarle le ali, e perciò non è improbabile, che si è voluto rappresentare anche in essa una Nike. È per lo stesso motivo, che sono omesse le ali di una Nike volante *Mus. Gregor.* II 22, 2, mentre l'altra rappresentatavi ne è munita (cf. Stephani *C. R.* 1874 p. 156), nonchè, come ebbi campo di osservare, nelle pitture di vasi del museo di Napoli (Heydemann *Coll. Sant. Ang.* n. 694 e *Mus. naz.* n. 1767); nè gli altri esempi addotti dallo Stephani l. l. valgono a provare che un pittore di vasi (almeno nell'epoca del libero stile) abbia mai con intenzione figurato una Nike senz'ali, ove non vi fu costretto per motivo di spazio.

Merita infine di essere specialmente notata la stretta analogia, la quale offre la Nike del nostro vaso con quella rinomata figura dell'idria di Girgenti (Gerhard *Ant. Bildw.* I 58), essendo una nuova conferma della spiegazione datane nella mia *Nike in der Vasenmal.* p. 28 (cf. Stephani *C. R.* 1875 p. 215).

P. Knapp.

DUE PITTURE SEPOLCRALI CAPUANE

(*Mon. dell'Inst. vol. X tav. LV*)

Le due pitture frammentale, che si vedono pubblicate sulla nostra tavola LV, ornavano una volta la parete opposta a chi entra di due tombe osche che si scoprirono al N. di S. Maria di Capua presso della strada che mena al Tifata, nel luogo chiamato a'Quattro Santi[1]. Quella inferiore ora trovasi nel Museo di Dresda[2], l'altra, che si vede pubblicata di sopra, sta tuttora in possesso del sig. Simmaco Doria a S. Maria. Ambedue furono descritte dallo Helbig in un suo rapporto sopra scavi capuani inserito nel *Bull. dell'Instit.* 1872 p. 46 seg. Adempio alla promessa data di già in quel rapporto, e poi ripetuta da me (*Bull.* 1876 p. 173, 1878 p. 23), che cioè si pubblicherebbero queste pitture ne'nostri *Monumenti*. Avendo già esposto più ampiamente nel *Bull.* per l'anno corrente la mia opinione, che questa figura femminile debba spiegarsi per la deità principale dell'inferno de' Campani, non credo necessario di ripetere quella argomentazione in questo luogo: solo un fatto vorrei aggiungere, che cioè non è senza interesse di vedere raffigurata la stessa dea sur un affresco della medesima epoca pubbl. nel *Bull. nap.* n. s. II tav. XI, del tutto uguale al nostro superiore, con la sola differenza però, ch'essa invece del fior di melagranata tiene innanzi la sua faccia uno specchio, segno d'avvicinamento più

[1] Su questa posizione vedi ciò che dissi nel *Bull. dell'Instit.* 1876 p. 175 seg.

[2] Hettner, *Bildw. d. Antikensamml. in Dresden* p. 129 n. 341.

stretto ancora di questo nume alla Venere, la cui combinazione con la Cerere serviva agli artisti per esprimere la regina dell'inferno osco, come lo dimostrai nell'istesso *Bull.* 1878 p. 19-24.

Le pitture sono eseguite a fresco sull'intonaco e perciò, benchè questo non sia di molta finezza, appartengono ad un'arte od epoca migliore di quelle dipinte sul tufo nudo [1]; sono fatte a pennello largo ed, a quanto pare, senza che fossero precedute da un disegno qualsiasi de' contorni: le sole linee graffite che si osservano, sono quelle che formano l'ornato de' vasi della figurina offrente la libazione e della collana della dea sul quadro inferiore.

La maniera è franca e libera, e fa vedere una mano esercitata sì, ma senza disciplina ed accuratezza: vi manca ogni finezza e bellezza più squisita. La necessità che sorge per un'arte già libera, di riprodurre uno stato di tranquillità solenne e una maniera stentata di alzare gl'attributi, dà motivo ad una impressione contraddittoria e poco gradevole, impressione che non viene punto compensata da una finezza del disegno, alla quale ricorrevano gli artisti greci e romani, quando si presentavano a loro de' problemi simili; poichè l'artista, che fece i nostri quadri, non sapeva che dipingere: basta gettare un colpo d'occhio sulla mano sinistra della donna superiore per accorgersi ch'egli mancava di ogni facoltà nel disegno; lo stesso dunque vale di queste pitture, e di certe opere d'una scoltura parallela a queste sì, ma più goffa ancora: *Bull. dell'Instit.* 1876 p. 192.

Il colore prevalente è il color rosso di varia graduazione: tutti gli altri non servono che per variare

1 *Bull.* 1878 p. 29.

un poco questa uniformità monotona; il turchino, tanto prediletto dagli Etruschi nelle loro tombe, manca affatto nelle pitture campane. I colori del quadretto inferiore si possono trovar descritti dallo Helbig l. c.; quelli della figura superiore sono i seguenti (pure secondo il notamento del sig. Helbig): il berretto è nero con una striscia rossa in mezzo fregiata da due orli bianchi, il velo è pure nero; la collana superiore è rossa, l'inferiore gialla, vuol dire d'oro: il manto è rosso, ed il chitone d'un color chiaro bruno cogli ornati rossi; la cassetta è rossa con delle ombre giallastre, il fior brunastro colle ombre rosse.

Il giudizio sopra il posto più preciso, al quale devono attribuirsi queste pitture nella storia dell'arte, dipende in primo luogo dal risultato della fissazione cronologica necessaria per le medesime. E questa non è tanto difficile a trovarsi sulla base di ragioni esteriori: svolgendo cioè il rapporto dello Helbig (l. c. p. 47) impariamo, che nella stessa tomba, di cui l'unico ornato rimasto, quando si aprì la tomba anticamente frugata, formava il quadro inferiore della nostra tavola, si trovarono ancora i seguenti oggetti: una idria nera scanellata con ghirlanda dorata; un anello d'oro a forma di staffa senza pietra e senza ornato inciso nell'oro; una semplice fibula d'argento; nell'altra tomba, nella quale s'era conservata la pittura superiore, non era rimasto che un piccolo orcio di vetro turchino con striscie bianche e gialle.

Quei vasi piuttosto grandi, che sulla magnifica loro vernice nera lucida non portano quasi mai [1] altro

[1] Rarissimi sono que'vasi, dove si vede ancor aggiunto un qualche ornato plastico, per es. sur un vaso a Pietroburgo: Stephani *Vasens. d. Ermitage* 698.

ornamento che delle ghirlande o catene dorate d'una squisita finezza di disegno ed esecuzione, debbono la loro origine a quel lusso elegante, che si fa osservare in tempi posteriori nelle colonie più discoste dalla patria ellenica, le quali, mentre si erano arricchite da un commercio che avea preso direzioni diverse, si alienavano vieppiù dal gusto artistico proprio alla patria, il quale senza essere toccato molto da influenze straniere, prese il suo sviluppo regolare piuttosto da sè stesso. Così non mi ricordo neanche di un solo vaso di questo genere provveniente da Atene [1], nemmeno dall'Asia minore, dall'Etruria o dalla Puglia; una quantità però se ne conosce dalle tombe bosporane, da Cirene e dalla Campania e fors'anche qualche esemplare dalla Sicilia [2]. Soltanto però nella Campania alcune poche circostanze più speciali del loro ritrovamento son portate a conoscenza in guisa, che se ne possa derivare un giudizio sopra l'epoca de' vasi medesimi. In primo luogo metto una tomba scoperta nel medesimo sito di quelle, che diedero alla luce le

[1] L'idria citata dallo Heydemann, *griech. Vasenb.* p. 2, 7 (Collignon *Catalogue des vases peints du musée de la société archéol. d'Athènes - Bibliothèque des écoles françaises* III - n. 577) è la sola nel suo genere, e pure diversa assai da que'vasi, di cui ora sto per trattare, essendone dorate anche le scanellature.

[2] Da'sepolcri bosporani: *Vasens. d. Ermitage* 1776, 1797, 1803, 1804, 1816, 1876, 2028, 2087, 2089, 2097, 2183, 2200, 2241, 2324, 2325, 2326; dalla Cirenaica: alcuni esemplari nel Louvre: de Witte *Rev. archéol.* 1863, II p. 9; un esemplare a Napoli 1212 fu mandato dal console napoletano in Egitto (così Gerhard), il quale, benchè « dicesi proveniente dalle rovine di Cartagine » (de Jorio), credo che venga da Benghazi, come pure un vaso nel museo Britannico (*A catalogue of the vases in the british Museum* II p. 275 C 66), il quale dal Birch (*Arch. Zeit.* 1846 p. 216) fu creduto proveniente da Tunisi solo perchè quel dotto non conosceva bene la posizione geografica di Benghazi; questo vaso di Londra porta l'iscrizione: 'Αρίσταρχο(ς) 'Αρίστωνος, come quello di Napoli Χαρμῖνος Θεοφαμίδα Κῷος in lettere dell'epoca de' Diado-

nostre pitture, nella quale si trovarono [1] insieme con alcuni vasi dipinti di fabbrica locale tanto un tale cratere con ghirlanda d'ellera dorata, quanto una anfora panatenaica di premio dell'anno dell'archonte Niketes (332), la quale, ora nel museo Britannico, fu pubblicata da de Witte ne' *Monumenti dell' Instituto* 1877 tav. XLVIId. cf. *Annali* 1877 p. 317 [2]. Sebbene questo ritrovamento comune non bastasse per indurci a sostenere un'età approssimativamente comune al vaso in questione ed a quello panatenaico, così posso chiamare in aiuto altre notizie per rendere quella conclusione almeno assai probabile.

Secondo un rapporto fra gli Atti del Mus. naz. datato da Teano d. d. 15 aprile 1815 ivi si scoprì « un sepolcro, in dove vi trovarono un anello di oro « massiccio con sopra inciso un ippogrifo. – Si sono « nel medesimo sepolcro trovati varii vasi tutti ornati « di oro bellissimi ma non istoriati, – quali per inesper« tezza del villano che scavava son ridotti a minuti « pezzi, come anche vi si è trovata una bottoniera del

chi: quelle due iscrizioni su'vasi di Benghazi offrono un bel confronto a quelle osche sur un vaso simile di Cuma: *upils ufiis* (*Ephem. epigr.* II p. 164, 18), del quale si parlerà in appresso. Dalla Sicilia, non ricordandomi di aver veduto simili esemplari nel museo di Palermo, non tengo altro indizio che la provenienza d' alcuni vasi di questo genere, che si trovano nel museo Britannico (*Catal.* l. c. p. 275) dalla collezione Dennis. Per la Campania non fa bisogno d' addurvi delle testimonianze, essendo un fatto conosciutissimo, che questi vasi si trovano con preferenza colà, ed in ispecie a Cuma e Capua.

[1] *Bull. dell' Instit.* 1872 p. 38.

[2] Un'altra anfora dello stesso archonte pubbl. sulla tavola seguente de'*Monum.* fu trovata precisamente nella Cirenaica, e si osservi bene, che la maggior parte de' vasi panatenaici a noi conosciuti della seconda metà del secolo quarto vengono da lì, dalle stessi parti dunque, da dove conosciamo pure de'vasi neri dorati appartenenti all'epoca medesima. Non voglio che notare questa coincidenza, senza trarne una conclusione qualsiasi.

« n. di 12 bottoni di differenti colori di pezzetti come « un musaico rossi e bianchi ».

Si vede, che sono in generale gli stessi oggetti, che si trovarono insieme nelle nostre due tombe. Un importante « notamento degli oggetti antichi rinvenuti nello scavo di V. Caruso nel fondo della Cappella dei Lupi », pure fra gli Atti del Mus. naz., ci serve in maniera assai gradevole onde supplire le notizie comunicate dal Minervini sopra le antichità pubbl. nel *Bull. nap*. n. s. II tav. XI-XV ibid. p. 179 segg. Ivi si trovarono secondo questo notamento in alcune tombe con dipinti d'uno stile somigliantissimo a'nostri (v. s.) un simile vaso nero dorato (tav. XII 1, 2.), poi un altro simile a forma di calice a vernice nera con orlo dorato e con palmette sulla pancia anche dorate, altri vasi con ornamenti in forma di rabeschi, con delle teste muliebri, pochi frammenti di alcuni con figure di stile locale, vasetti d'alabastro e di vetro « greco », maschere e figurine di terra cotta dorate e colorite, ed in ispecie molti oggetti d'oro o d'altro metallo dorato o inargentato, per esempio lacci d'oro, orecchini ed anelli, e vorrei che si notasse bene, che di questi ultimi la maggior parte portava l'incisione direttamente sulla lamina d'oro senza pietra: così osservavasi sur un anello un leone, sur un altro una Vittorietta, poi una testa, un rettile, un' « incisione etrusca » ecc. Chi ha osservato bene ciò che fu trovato insieme nelle nostre tombe capuane, in quelle del notamento ora citato, ed in quelle di Teano, non avrà più il menomo dubbio, che non appartengano alla medesima epoca tanto i nostri vasi dorati quanto quegli oggetti e dico specialmente gli anelli di oro puro [1]. Di questi

[1] Questo periodo d'ornamenti d'oro, il secondo dopo essersi spento da lungo tempo il primo orientale, che estendeva il suo dominio nel

oggetti d' oro puro dunque fu fatto un gran ritrovamento nel 1854 pure colà: « negli scavi di D. Dom. Ricca nel fondo detto Cappella da' Lupi », sul quale si trova una nota di Sideri del 10 gennaio 1855 fra gli Atti del Mus. naz. Vi fu scoperta per es. una gran quantità di anelli d'oro, parte de'quali ornata coll'incisione diretta in quella maniera orientale [1], che in tempi posteriori nell'occidente venne fuor di uso: basterà comunicare da questo notamento le seguenti notizie: « Anello d'oro, il cui castone ha il diam. di 17, « del peso di trappesi 18 ½, senza pietra, ed evvi incisa « bellamente una Vittoria alata con ghirlanda in una « mano ed un'avena nell'altra, ed è tutta poggiata « in una base; idem, connesso ad altro di bronzo ossi- « dato: vi è una testa di donna incusa; idem, raffigu- « rante maestrevolmente un Amorino con tirso e coppa « nelle mani; idem, un guerriero, che tiene uno scudo « poggiato a terra in corrispondenza della gamba dritta, « ed il capo coperto da elmo crestato e con pennac- « chio, è in atto di difendersi »; inoltre alcuni anelli con delle pietre incise, uno « formato da due serpi rav- « volti in loro stessi a doppio giro », orecchini, collane d'oro, anche « una testina d'ambra sconservata » ecc. E con questi oggetti si trovarono assieme 54 monete d'argento napoletane, 11 di Velia, 15 di Taranto, 2 di Metaponto, 1 di Cotrone, 3 « Campania » con « testa di cavalli, testa di Vulcano » (confesso di non sapere

mondo occidentale dal secolo ottavo al sesto, incomincia verso la metà del quarto secolo, ed anche questa volta in seguito d'un contatto più stretto fra' Greci ed il mondo orientale: l'esempio il più solenne ci offre la sepoltura d'Alessandro (Diod. XVIII, 26). Cf. in generale Helbig, *Unters. üb. die camp. Wandmal.* p. 171 segg.

[1] Gli esemplari i più notevoli di tali anelli d'oro del primo periodo sono quelli venuti in luce a Micene poco tempo fa.

quali siano queste monete), 2 diverse d'Hyrina, 1 bronzo di Capua (*Catal. of the greek coins in the brit. Mus. Italy.* p. 81, 4), e 2 trienti d'aes grave campano, un complesso di monete, il quale, posto che sia veramente trovato insieme, c' indurrebbe a fissare alla seconda metà del quarto secolo gli oggetti compagni d'oro: e la stessa data dunque, come lo esposi più sopra, valendo anche pei vasi dorati, si guadagnerebbe per questi un'epoca infatti corrispondente a quella dell'anfora panatenaica di Niketes [1].

E siccome l'età delle nostre due tombe veniva fissata approssimativamente per mezzo de' vasi dorati ch' ivi si trovarono, così questi ultimi ci servono nel medesimo senso per alcune altre tombe. Dirò in primo luogo quella descritta dallo Helbig nel *Bull.* 1873 p. 125 segg., pure dipinta, benchè con un sistema piuttosto architettonico, e fornita di quelle iscrizioni osche sepolcrali de' Vibii: *Eph. epigr.* II p. 160, 7-9; anche questa tomba apparteneva al gruppo trovato ai Quattro Santi, e non conteneva alcun vaso dipinto, ma tre di que'neri dorati, 15 vasi semplici a vernice nera ed un frammento d'un rhyton in forma di testa di cervo; inoltre una quantità di sottilissimi fili d'oro fece supporre un tappeto di drappo d'oro per velare il tetto rimasto grezzo. Quest'ultima singolarità fino ad ora non fu osservata [2] che in un'altra tomba capuana descritta da de Petra nel *Giorn. d. scavi di Pompei* n. s. (1868)

[1] Tutti questi risultati, guadagnati sulla base di fatti finora conosciuti, vengono solennemente confermati da scavi importanti, che si eseguiscono da qualche tempo nel modo più sistematico a Cuma. Deve bastare perora questa comunicazione: vi è speranza, che questi scavi fra poco verranno esposti al giudizio de'dotti dalla mano la più esperta e più competente.

[2] Cf. *Bull. dell'Instit.* 1876 p. 173 segg.

p. 235, la quale pure fece vedere delle iscrizioni osche dipinte sull'intonaco (*Eph. epigr.* II p. 159, 2-6). Non sbaglierà chi sostiene la medesima epoca per ambedue quelle tombe, alle quali son comuni il drappo d'oro e le iscrizioni, specialità ambedue, che non si son trovate mai in altra tomba. In egual modo per mezzo di questi vasi riusciremo ora a fissare la tomba osca fra le conosciute la più antica, che fu trovata in Cuma [1]: ivi si trovò fra altri neri dorati un vaso simile [2], che fece vedere in lettere dorate il nome del possessore nell' istesso modo, com' i due vasi sopra indicati, che vennero dall'Africa: dico possessore, perchè essendo ancora una tomba per cadaveri incombusti vien escluso il pensiero del Zannoni, che cioè il vaso medesimo avesse servito per conservare le ceneri del defunto. Nè farà meraviglia ad alcuno, dopo quanto ho esposto finora, che io sia inclinato di attribuire alla medesima epoca l'anello di Pascale, che porta il nome osco del possessore intagliato sul castone d'oro stesso [3]. Conchiudo queste argomentazioni sincronistiche con un passo di Minervini, che dice nel *Bull. nap.* n. s. II p. 178, che come dalle tombe dipinte in generale così dalle osche di Cuma, provenissero « quelle « iscrizioni etrusche che presentano nomi sannitici (co- « me il Mamerco e Marco di due patere); dalle tombe « medesime sono comparsi alcuni di quei vasi tutti « dipinti di nero con ornamenti dorati o con semplicis- « simi ornamenti di giallo » - cf. *Bull. dell'Instit.* 1878 p. 150, 2. Le notizie ch'io ho potuto raccogliere sopra il ritrovamento di quelle tazze con iscrizioni epi-

[1] *Bull. nap.* n. s. I p. 163.

[2] Fiorelli, *Mon. possed. dal conte di Siracusa* tav. III. *Eph. epigr.* II p. 164, 18.

[3] *Eph. epigr.* II p. 163, 15.

coriche, convengono con questa asserzione del dotto napoletano.

Ora, per trar la conclusione storica di queste minuzie proposte fino adesso, possiamo osservare in Campania verso la fine del quarto secolo e nel terzo (poichè colla guerra annibalica è certo che tutto andò cambiato) il risultato d'una coltura singolare, di cui i punti essenziali già si possono vedere da me proposti nel *Bull. dell' Instit.* 1876 p. 192. Le stirpi indigene della pianura campana prima del quarto secolo ricevono soltanto gl'elementi dell'arte greca e quando li riproducono, lo fanno accostandosi strettamente ai Greci; uno stato di coltura, del quale abbiamo gli esempî più eloquenti tanto nelle pitture interessanti di una tomba, che furon descritte dal Castellani nel *Bull. dell'Instit.* 1868 p. 221 cf. 1872 p. 46, e lucidate per l'Instituto, quanto in quelle urne di bronzo (*Bull. dell'Instit.* 1876 p. 171 seg. 1878 p. 28). Più tardi sempre più si fanno scorgere gli elementi nazionali: la nazione campana col suo centro di Capua (Diod. XII 21 cf. Mommsen, *Hermes* XIII 323; *Bull. dell'Instit.* 1878 p. 162) cominciò ad adottare l'ellenismo presto sì, ma piuttosto esteriormente, e diveniva poco abile di mantenersi sullo stesso livello artistico, specialmente dopochè *Cumanos Osca mutavit vicinia*, la città di Cuma essendo stata sempre il centro per la coltura in Campania in un senso molto più ampio ed energico, come non lo era Napoli, che ne ebbe la successione. L'imitazione dell' arte greca resta una cosa esteriore, poco matura, e che precede lo sviluppo naturale: così nelle pitture ora pubblicate ed in altre simili. Dopo i vasi greci viene un genere singolare di vasi locali, che congiungono alla forma e foggia greca barbarie e povertà italica: le belle monete de'Campani di Capua, di

Hyrina, Nola, Fistelia ecc. coniate alla foggia greca con epigrafi greche non si vedono più, e vengono rimpiazzate o dalla moneta corrente delle città marittime greche, specialmente di Napoli, oppure da conio indigeno osco: così in Hyrina, Nola, Nocera, Capua e tutta la parte N.-O. della Campania [1]. Come elemento nuovo però si fa scorgere quello studio di magnificenza e lusso, tanto comune nel mondo da'tempi dei Diadochi in poi, e molto naturale presso de'popoli non indipendenti rispetto alla loro coltura, come lo erano i Campani oschi. Perciò la gente più agiata preferiva di circondarsi sì nella vita che nella morte non di vasi dipinti, ma di que'neri lucidi dorati; amavano l'ornamento di oro piuttosto massiccio e materiale per il collo, le braccia, le dita ecc., gli oggetti di vetro colorato e dorato; i vestimenti delle figure dipinte sulle pareti son forniti di ricco ricamo, ed i tetti delle tombe – e probabilmente dunque anche di qualche casa – furon coperti di drappi d'oro ecc. Ed in questo tempo si è conservato puranche in alcuni pochi casi il costume forestiero di non lasciar sparire i nomi de' morti; poichè non è che dal primo secolo de'Campani, che abbiamo delle epigrafi osche sepolcrali, come quelle due dipinte sopra indicate, come i titoli cumani *Eph. epigr.* II p. 164, 16, 17, ed il sorrentino: Mommsen *U. D.* p. 190. Più tardi, quanto più si va preferendo l'elemento nazionale, tanto interamente sparisce questo costume; e gli Oschi ricominciano a passare nell'altro mondo, senza essere segnati, e solo talvolta, che da que' meschini cippi iconici e proprî a queste parti fino a' tempi imperiali.

[1] Si confrontino le esposizioni del Mommsen sopra la storia della moneta osca *U. D.* p. 104 segg., che per la maggior parte possono stare benissimo ancora quest'oggi.

Le pitture pubblicate sulla nostra tavola LV ci fanno dunque testimonianza del tempo più splendido e più ricco della nazione campana, del tutto libera dai Greci, ed anche dopo la guerra sannitica non soggiogata da'Romani, anzi amica con questi; quel secolo dico che precedette la guerra annibalica: ho riunito sulle pagine precedenti ciò che può servire per stabilire un giudizio artistico e storico sopra le medesime; una comparazione più speciale con altre pitture campane non potrà dare de' resultati soddisfacenti e bastanti per classificare in modo più scientifico, prima che non si sarà aumentato il materiale finora tanto scarso [1]. Speriamo, che col tempo s'accorgano anche in Campania e nelle parti più meridionali que' che fanno o dirigono le escavazioni di tombe, che la conservazione de' dipinti, ch'è stata sempre usitata in Etruria, anche nelle parti loro è un obbligo e merito verso la scienza molto maggiore, che non lo è lo spogliamento degli oggetti.

F. VON DUHN.

RICERCHE SUL MONTE TESTACCIO

(*Tavv. d'agg.* L. M. N)

Nell' ultimo tratto urbano della vallata tiberina, che fiancheggiato a ponente e settentrione dal fiume si estende verso oriente fino alle falde dell'Aventino ed è limitato al lato meridionale dal recinto di Aureliano, sorge a breve distanza dal Tevere e dalle mura della città il monte Testaccio. Questa misteriosa collina artificiale, di cui il punto

[1] *Bull. dell'Instit.* 1876 p. 173, 2; 1878 p. 29.

più elevato [1] guarda a settentrione, presenta nella sua pianta una forma pressochè ellittica: più larga nella parte settentrionale si va stringendo verso mezzogiorno col diminuire dell' altezza. La superficie alquanto irregolare offre ora varî punti scoscesi che provengono in gran parte da tagli praticati nella collina per asportarne i rottami di vasi d'argilla di cui è composta. Una zona di basse casupole, in tre soli punti interrotta dagli accessi al monte, lo cinge strettamente: i tetti piani o a guisa di volta, le rare e piccole finestre munite d'inferriate danno loro un'impronta antica, direi che ti richiamano a memoria le case di Pompei o le abitazioni dei pescatori sulle isole del golfo di Napoli, che da quelle trassero almeno la forma esterna. Queste piccole case, che tutte sono addossate alla collina ed in parte anche s'internano nelle sue viscere, sono altrettante freschissime grotte vinarie: in alcune di esse trovansi officine di bottai, altre sono state trasformate in osterie, ove nei giorni festivi soglion convenire liete schiere di popolani.

La questione cardinale, attorno la quale già da lungo tempo si aggira l'interesse per questa singolarissima collina, è quella sull'epoca della sua origine. Dando ora nelle seguenti pagine un resoconto delle mie ricerche sul monte Testaccio vorrei contribuire allo scioglimento dell'intricata questione, nonchè stabilire e precisare i principali punti di vista utili o indispensabili alle future ricerche.

Ma prima di entrare nella questione intorno all'epoca in cui o sorse o già esisteva cotesta collina, debbo premettere alcune osservazioni generiche, le quali in pari tempo

[1] La sua altezza sopra il livello del mare nel punto più elevato presso la croce di legno, secondo le più esatte misure (pianta del genio militare) è di m. 50, quella delle vigne circostanti di m. 15, dimodochè ne risulta l'altezza assoluta di m. 35. La circonferenza del monte viene indicata in vari modi: cf. Eschinardi, *descr. di Roma e dell'agro rom.*, Roma 1750 p. 313 (= Venuti, *descr. topografica d. antichità di Roma,* Roma 1824 tom. 2 p. 47); Nibby, *delle antichità di Roma*, Roma 1830 lib. III p. 100; il circuito lungo la strada attorno le cantine mi risultò di 1000 passi incirca.

daranno opportuno schiarimento sulla natura e sul carattere del Testaccio.

I. Materiale del Testaccio.

Anzitutto è necessario considerare il materiale di cui è composta la collina. Che essa sia formata da rottami di vasi cretacei, già risulta dalla denominazione di Testaccio (Testaceo)[1]. Fra i cocci ivi accumulati però non si rinvengono nè frammenti di vasi aretini nè di vasi a vernice nera nè di vasi figurati, ma unicamente rottami di grossolane anfore che, cominciando dalla grande anfora di forma piuttosto sferica (tav. d'agg. L n. 1) e scendendo fino ai vasi di minore ampiezza e spessore, ma tuttavia di considerevole capacità, rappresentano una serie di forme assai svariate.

Di quale perfezione siano stati gli antichi prodotti vascolari anche di genere grossolano, lo dimostrano specialmente questi frammenti del Testaccio, che pari a metallo mandano un suono acuto e gagliardo, quando siano percossi; tagliente ne è la frattura, compatta e uguale la struttura; l'argilla di color giallognolo, rossastro, grigio e talvolta anche turchinastro è mescolata non di rado a pietruzze silicee, sicchè battendo un coccio contro l'altro se ne sprigionano faville, mentre dall'attrito sovente si sviluppa un odore di zolfo. È vero che non mancano saggi di cattiva lavorazione, di vasi che sia per difettosa cottura sia per la qualità dell'argilla sono fragili e friabili come quelle *Vaticano fragiles de monte patellae* di Giovenale; ma tut-

[1] La parola *Testaceus* per denominare questa collina composta di cocci apparisce per la prima volta sopra una iscrizione dell'ottavo secolo incirca esistente nel portico della chiesa di s. Maria in Cosmedin (cf. Crescimbeni, *Istoria della basilica di s. Maria in Cosmedin*, Roma 1715 p. 63 e 79); purtuttavia non avendosi altre ragioni da addurre in contrario se non quella, che nè scrittori nè monumenti più antichi facciano menzione del *Testaceus*, tale denominazione può benissimo appartenere all'antichità.

tavia la maggior parte anche di questo genere non è inferiore per natura, ma divenne piuttosto tale in seguito alle influenze atmosferiche, a cui per molti secoli rimase esposta.

Eccetto i rottami di grossolani vasi cretacei tutto il rimanente di antichi frammenti che esiste sul monte — ed è ben poco — non si può considerare come parte integrale di esso, ma deve attribuirsi a provenienza fortuita. Di tal genere sono le scheggie ed i pezzetti di marmo generalmente bianco che trovansi qua e là sparsi, alcuni frammenti di mattoni e tegole [1] e pochi frantumi di utensili cretacei di piccolo formato [2]. Oltre ciò ci vien riferito

[1] I mattoni frammentati che trovansi frammisti ai cocci sono pochissimi, anzi debbono essi ritenersi come rarità; e perciò è erronea l'opinione del Galletti (*Lettera in cui si ragiona degli antichi mattoni e dei sigilli* ecc. 1742 p. L nell'appendice alle *Notizie spettanti alla vita del P. Abate D. Pier Luigi Galletti*, Roma 1793), che anticamente sul Testaccio si gettassero dai figoli « i rottami de' vasi e de' mattoni ». Tale opinione fu già rettificata dal ch. G. B. de Rossi col notare « che sempre vasi vi si ritrovano e mai mattoni » (*Bull. dell'Ist.* 1853 p. 116). Di mattoni bollati provenienti dal Testaccio non abbiamo notizia e probabilmente nessuno ve ne rinvenne; dovranno perciò considerarsi come i primi quello trovato e gentilmente comunicatomi dal chiarissimo P. Luigi Bruzza con la seguente impronta circolare, unica finora:

. . . . R · EVCHARI (riga esterna)
*plo i*SAV · SER (riga interna)

e l'altro rettilineo da me rinvenuto che offre a lettere incise

PONT *et Rufin cos*
EX FI*g Avitian*
T F Pri

Tuttavia questi due bolli nulla giovano allo scioglimento della questione sull'epoca, alla quale debba attribuirsi il Testaccio, non solamente perchè due soli bolli di mattone non ci devono autorizzare a basarvi sopra una conclusione sia cronologica, sia topografica, ma perchè il primo fu trovato fra le macerie di scarico situate al lato settentrionale che sono di natura affatto estranea al monte, l'altro fra i cocci di cui è ricoperto il tetto di una delle cantine poste al medesimo lato della collina.

[2] Ho rinvenuto finora due piccoli frammenti di lucerne di terra cotta abbastanza fina in luoghi diversi: il primo sul lato che guarda ponente e precisamente nella parte meridionale di esso a 1/3 d'altezza; l'altro nella parte meridionale del lato orientale a 1/4 d'altezza.

essersi colà rinvenute due monete, una di Gallieno, l'altra di Costantino [1].

Infine non debbo lasciar inosservato che in alcuni punti della superficie del monte esistono degli scarichi composti di molta terra mescolata a calcinaccio, a frantumi più o meno minuti di vasi cretacei, a pezzi di mattoni già usati, a scaglie e sottili lastre di marmo quali impiegavansi pei pavimenti, a tessere di musaico bianche o nere di pietra e talvolta anche di vetro colorato. Di siffatti scarichi se ne osservano varî; quello che più degli altri si distingue trovasi sul lato settentrionale nell'angolo che guarda ad oriente, quasi a metà del monte.

Questi adunque sono, per quanto si può rilevare dall'esame della sola superficie e di alcuni strati ad essa sottoposti che mi fu dato poter osservare, gli elementi com-

Per quanto si può argomentare dalla forma e da simili indizî questi frammenti appartengono a lucerne rotonde della fine del II o del principio del III secolo. Il ch. P. Bruzza conserva la parte superiore d'una lucerna cristiana col monogramma cruciforme da lui trovata sul Testaccio.

[1] I due rapporti sulla scoperta delle due monete dati dal sig. William Gomonde nel *Bull. dell'Ist.* 1858 p. 85 e 116 sono talmente confusi ed inesatti, che nulla se ne può ricavare per la storia del Testaccio. Imperocchè ove mai sarà quel « piccolo Testaccio, che dalla collina più alta portante il crocefisso vien separato per mezzo delle cantine e d'una piccola strada », nel « centro » del quale il sig. Gomonde trovò la moneta di Gallieno? E quanto alla medaglia di Costantino, scoperta secondo il medesimo sig. G. « in seno della parte più elevata d'essa collina », ci sembra cosa del tutto inverosimile, che per fare tale scoperta egli sia penetrato nel seno del Testaccio fuorchè colla sua fantasia. L'aver poi rinvenuto sul Testaccio una moneta di Gallieno per il sig. G. « sembra esser chiara e positiva prova che quella accumulazione di macerie non possa essere anteriore all'epoca di quest'imperadore ». Noi non vogliamo dubitare che il sig. G. abbia avuto la ventura di trovare fra quei cocci due monete; ma non possiamo ammettere che almeno una di essa sia stata rinvenuta nell'interno della collina. Sarà inoltre appena necessario dimostrare, che le due monete in questione non possono giammai autorizzare a qualsiasi conclusione stringente relativa al *terminus ante quem* o *post quem* per l'origine o l'esistenza del Testaccio: se le due

ponenti il Testaccio: da essi ricaveremo il materiale per costruire il presente cenno storico, il quale per le circostanze or ora accennate non può essere che parziale ed imperfetto.

II. Materiale scientifico del Testaccio.

1. *Bolli.* — L'unico genere di materiale scritto conosciuto al Testaccio, che sottoposto allo studio potea in qualche maniera contribuire alla cognizione dello storico sviluppo del monte, è la serie delle impronte figuline.

Queste trovansi impresse specialmente sui grossi manichi delle anfore di forma quasi sferica, i cui frammenti costituiscono la maggior parte del monte. Mentre sopra questo genere di manichi frequentemente, ma non sempre, appariscono i bolli [1], le anse di tutte le altre varietà di anfore non sono marcate che rare volte.

Bolli del tutto identici ai precedenti tanto per la forma esterna quanto pel contenuto si rinvengono ancora su'cocci appartenenti al ventre di anfore anch'esse di forma sferica: a questo genere di bolli assegneremo il posto dopo le impronte sui manichi come suddivisione di esse, non potendo eglino essere attribuiti per la loro natura ad una nuova classe. Se lo stesso vale per tutte le rimanenti impronte figuline finora trovate, cioè pei rari bolli sul collarino, sul

monete furono perdute ancora durante il regno di Gallieno l'una e di Costantino l'altra, e non in un'epoca a quelle posteriore, allora tutt'al più si potrà argomentare che nella seconda metà del III e sul principio del IV secolo la mole del Testaccio era cresciuta infino a quei due punti ove giacevano le due monete.

[1] È impossibile stabilire un numero che rappresenti la vera proporzione fra le anse marcate e quelle prive di bollo, non solo perchè spesse volte il bollo non veniva impresso sul manico ma in altra parte del vaso, e non solo perchè le nostre osservazioni sono limitate all'esplorazione della superficie del monte, ma anche perchè quei manichi bollati già da lungo tempo andarono qua e là dispersi ad arricchire raccolte private e pubblici musei, taluni anche in lontane regioni come ricordi asportati dai visitatori del Testaccio. Tuttavia però non credo esser molto lungi dal vero dicendo, che fra cento anse solo dieci sono munite d'impronta.

labbro, sotto l'ansa e sulla punta inferiore, sia che essi appartengano alla grande anfora sferoide, sia ad altro genere di vaso ansato, converrà pure a chi le pubblicherà in complesso classificarle secondo i posti che occupano e secondo la differente qualità dei vasi a cui spettano.

2. *Graffiti.* — Cogniti forse anch'essi, ma non so se a cagione del numero ristretto in cui si rinvengono, del tutto negletti, sono quei frammenti vascolari, sui quali appariscono dei graffiti di vario genere e che come tali costituiscono una classe speciale del materiale scientifico del Testaccio. Questi graffiti tracciati a punta di stile nell' argilla non ancora indurita dall' azione del sole e del fuoco [1] rappresentano segni finora non intelligibili, numeri, nomi e parole, e trovansi generalmente su frammenti di vasi di spessore e grandezza minore della grossa anfora sferica; il posto da essi occupato è tranne poche eccezioni il ventre.

3. *Iscrizioni dipinte.* — Alla terza ed ultima classe di avanzi scritti del monte Testaccio appartengono le iscrizioni dipinte a pennello. Questo genere d' iscrizioni finora non si conosceva sul Testaccio, ed anche a me rimase ignoto per non breve spazio di tempo, sebbene molta attenzione avessi posto al loro ritrovamento, supponendo fin dal principio delle mie ricerche l' esistenza d' iscrizioni eseguite a color nero o rosso simili a quelle delle anfore di Pompei e di altri luoghi. Questa supposizione divenne certezza, dacchè vidi presso il solerte e dotto indagatore dell'Emporio e dell'adiacente Testaccio ch. P. Bruzza un frammentino di vaso da lui raccolto sulla vetta della collina con le traccie di alcune piccole lettere nere. Nell' autunno dell' anno 1873 rinvenni finalmente dopo una forte pioggia un considerevole frammento appartenente al ventre dell' anfora sferica con iscrizione a grandi e svelte lettere capitali ese-

[1] Rinvenni anche due graffiti incisi con istrumento tagliente sull'anfora quando era già cotta, i quali per questa particolarità apparterranno a quel genere di scrittura che solea tracciarsi da mani oziose ovunque si prestava loro un piano adattato.

guite in nero col pennello; la tanto desiderata scoperta fu sprone a novelle ricerche e ben tosto altre ed altre iscrizioni a pennello vennero raccolte, fra le quali alcune di non lieve importanza per la storia del Testaccio.

La maggior parte delle iscrizioni è dipinta a color nero, pochissime sono eseguite in rosso. Riguardo alla paleografia in genere è da osservare, che le svelte lettere capitali ebbero l'impronta tutta loro speciale dal pennello che le tracciò: fu appunto questi che le formò alte, svelte e snelle, e che influì sull'andamento delle linee ora piene e robuste, ora secche e sottili (v. tav. d'agg. N n. 1). Alcune di queste iscrizioni sono tuttora ben conservate per essersi formata sulla superficie della terracotta una deposizione ossia patina ora biancastra e tenera, ora piuttosto scura e durissima perchè cristallizzata, che preservò la scrittura dalle influenze corrosive e distruttive dell'umidità: e fu appunto questa patina preservatrice che per tanto tempo rese invisibile tal genere d'iscrizioni. Bagnata dall'acqua la scrittura risalta, altrimenti appena è riconoscibile, e soltanto l'occhio esercitato là potrà distinguere dalle smorte traccie tralucenti sotto la patina: ovunque questa non si formò, il colore è o del tutto scomparso o talmente impallidito da non potersi quasi più riconoscere la scrittura. Laonde a questa circostanza dovrà attribuirsi, che un numero considerevolissimo di tali iscrizioni sia perito.

Tutti i tentativi fatti per richiamare mediante reagenti il colore nero più o meno scomparso sono finora falliti, ed anche l'analisi chimica della composizione del colore non ha dato risultati soddisfacenti. Dirò soltanto, che in istato di perfetta conservazione il colore è assolutamente nero e forse anche indelebile; e se alcune volte il nero sembra contener una tinta di turchino, ciò non proviene dalla sua composizione, ma dall'essere velato dalla patina calcare bianca che ha ricoperto la terracotta. Quando però il color nero dà in bruno ed ha l'aspetto di una polvericcia poco aderente, allora trovasi in istato di decomposizione e facilmente si distrugge passandovi sopra il dito.

Difficile quasi sempre è il modo di rendere leggibili le iscrizioni a pennello in maniera da poterne riconoscere in tutte le più minute particolarità la forma delle lettere e da ricavarne un accurato fac-simile, specialmente quando la terracotta è coperta dalla dura incrostazione calcarea poco diafana da impedirne perfino la lezione.

Parmi infine notabile la seguente osservazione fatta sopra parecchi esemplari di perfetta conservazione. La scrittura cioè trovasi talvolta entro un riquadro più o meno regolare, il quale peraltro non si distingue che per il colore alquanto differente dal resto della superficie della terracotta. Queste macchie, nelle quali vediamo eseguita la scrittura, provengono probabilmente dall'esser state bagnate con un qualche liquido quelle parti della superficie del vaso ove doveva segnarsi l'iscrizione, per impedire l'allargamento dell'inchiostro. Non saprei dire se tale operazione sia stata sempre necessaria; inclinerei piuttosto a credere che usavasi solo in quei casi, dove la qualità della terracotta non permetteva senz'altro lo scrivervi, ma esigeva che prima si preparasse appositamente a questo scopo.

III. Della maniera come si effettuò lo scarico del Testaccio.

La soluzione del problema intorno alla storia del Testaccio in generale, e più precisamente intorno all'epoca cui esso debba attribuirsi, sta in relazione diretta allo scioglimento d'una seconda questione, quella cioè della maniera come si effettuasse il grande accumulamento di frammenti vascolari. Ritengo non solamente utile per l'intero apprezzamento il rappresentarci circostanziatamente il modo come sorse quella collina, ma stimo altresì assolutamente necessaria tale esposizione, se non vogliamo giungere a risultati del tutto inesatti ed anche erronei riguardo alla principale questione sul tempo, nel quale ebbe origine il monte. Sebbene due siano i punti di vista i quali si potrebbero far valere per l'origine del monte, che cioè il Testaccio venisse

formato in breve spazio di tempo, oppure ch'egli crescesse gradatamente per parecchi secoli, pur tuttavia è chiaro che trattando ora della maniera come si effettuasse l'enorme scarico di cocci, non è d'uopo tener conto delle due possibilità, che differiscono solo nell'ammettere uno spazio di tempo più o meno lungo impiegatosi per formare il monte.

Una volta dunque fu principiato lo scarico che diè origine al Testaccio. Un mucchio di cocci ne formò per così dire le fondamenta; se ne aggiunsero altri mucchi, l'uno contiguo all'altro, finchè ne fu ripiena l'area destinata allo scarico e probabilmente assegnata e determinata dalle autorità edilizie. Occupato che fu lo spazio *ultra quod progredi arbitratu aedilium vetitum erat,* è conseguente che lo scarico d'allora in poi si portasse in altezza. Continuandosi dunque a soprapporre nuovi strati di rottami alla base già formata, l'agglomeramento prendeva vieppiù l'aspetto d'un monte: si deponevano i cocci secondo il bisogno e la necessità di rendere uguale l'intero scarico ora in questo ora in quel punto del nascente Testaccio, ascendendovi dalla parte più depressa del suo declivio, non so se con carriuole od altro mezzo di trasporto. Manifestandosi però nel corso del tempo l'insufficienza dell'area da principio assegnata, è ben credibile che questa venisse poscia ampliata e se ne stabilissero i nuovi termini.

Qui ci fermeremo, essendo omai giunti al punto saliente per la nostra questione. Abbiamo visto il monte crescere consecutivamente in altezza, eseguire gli scarichi in diversi punti per ottenere un uguale aumento della mole, i susseguenti scarichi accrescere l'altezza ed in pari tempo la circonferenza della collina. I rottami deposti non tutti rimanevano sulla sommità, essendo naturale che una parte si rotolasse nel basso, quella cioè che veniva scaricata al lembo del pendio; specialmente le anse, i colli cilindrici e molti altri frammenti doveano correre giù pel pendio, finchè si fermavano al pie' della collina, altri trovando un qualche ostacolo arrestavansi già prima di giungere a basso.

È adunque naturale, non potersi considerare l'intero

monte come composto da estesi strati regolari uno soprapposto all'altro. Gli strati realmente esistono, imperocchè la collina venne formata coll'accumulare masse sopra masse di cocci; non si distendono però regolarmente da una estremità all'altra, ma trovansi isolati ora in questo ora in un altro punto della vasta collina, ed è inoltre chiaro, che lo scarico non sempre ha formato degli strati, perchè il materiale si spargea, soprattutto là ove era il pendio. Laonde avremo da ravvisare nella formazione del Testaccio una irregolarità del modo come i successivi scarichi hanno trovato il loro definitivo posto sulla collina: vi debbon essere strati orizzontali alquanto regolari in alcuni punti, strati irregolari inclinati provenienti dalla formazione quasi continua delle parti declivi, strati o piuttosto agglomerazioni del tutto sconvolte a cagione di frane avvenute ancora durante il periodo di formazione ed anche dopo di esso — e questi tre generi di aggruppamenti in quasi tutte le parti del monte.

Dopo queste osservazioni sembrami non potersi dubitare dei risultati che renderebbe lo scavo di un profondo pozzo in un punto qualunque del Testaccio per ciò che riguarda l'epoca a cui appartengono i singoli frammenti vascolari: i quali (supponendo che fossero insigniti ognuno della data in cui furono scaricati) mentre da un lato documenterebbero il consecutivo crescere del monte, mostrerebbero dall'altro lato anche l'intralciamento, le interruzioni e le irregolarità che nelle circostanze sopra accennate trovano spiegazione. Un secondo pozzo poi, ancorchè praticato a poca distanza dal primo, renderebbe dei risultati forse differenti relativamente all'ordine dei singoli fatti, ma in sostanza perfettamente analoghi a quegli ottenuti nel primo scavo.

IV. Antica ed attuale superficie del Testaccio.

Finchè non si intraprenderanno scavi regolari, le nostre indagini si limitano necessariamente all'esplorazione della

superficie del Testaccio. L'antica superficie della già compiuta collina dovea esser composta degli ultimi strati di scarico, i quali però non potevano naturalmente tutti appartenere alla medesima epoca; giacchè gli scarichi coi quali cessò la formazione del monte non furono eseguiti che in un solo punto di esso, mentre su tutti i rimanenti aveano già cessato in diversi intervalli di tempo.

Trattando ora della superficie da me esplorata, sorge la dimanda, se l'attuale mantello di quella collina offra ancora tutte le particolarità quali gli erano proprie, allorquando fu compiuto il grande scarico, oppure se abbia nel corso del tempo subìto tali mutamenti da essersi notevolmente cambiato. A questa dimanda parmi non potersi rispondere che colle seguenti riflessioni. Senza dubbio la forma del Testaccio variò sia per cause naturali — quali sono le frane prodotte da grosse pioggie o da terremoti — sia per l'asportazione del materiale per opera umana. Non solo l'altezza del monte ha sensibilmente diminuito a cagione dell'elevamento del suolo circostante [1], e non soltanto la circonferenza man mano diminuì, specialmente per la costruzione delle grotte vinarie che ora cingono la collina, le quali tolsero al primitivo nucleo non poco materiale, ma anche la superficie stessa fa testimonianza di avvenute mutazioni, mostrando oggidì in non poche parti dei tagli verticali provenienti, come già dissi, dall'asportazione dei cocci per varî usi [2].

[1] Cf. Nardini, *Roma antica*, Roma 1818-1819 vol. 3 p. 321, ove nella nota 1 narra il Nibby che « nel fare le grotte sotto di esso (Testaccio) ai tempi del Bartoli si trovò l'antico piano di Roma quaranta palmi più sotto ».

[2] Riferisce per es. il Nardini (l. c. p. 320) aver egli veduto levare dal Testaccio « infinite carrettate per rimediar con quelle coccie alla fangosità delle strade circonvicine ». Vedi anche Platner e Bunsen *Beschr. d. Stadt Rom* vol. 3, 1 p. 434. All'illecita asportazione di materiale accennerà probabilmente anche il divieto degli anni 1742 e 1744 di scavare sul monte, di cui parla una lapide marmorea murata presso l'ingresso ai Prati del Popolo Romano.

Aggiungiamo che ne' secoli di mezzo il Testaccio e l'adiacente pianura ora denominata « Prati del Popolo Romano » per lungo tempo erano luoghi di pubblico divertimento, nei quali specialmente nella domenica di carnevale celebravansi con chiassosa pompa i così detti giuochi testacei, con la singolare usanza di far precipitare giù dal monte sei carri con entro due porci e due giovenchi [1], e teniamo ancor conto di tante altre circostanze, le quali contribuirono [2] e tuttora contribuiscono ad alterare in qualche modo lo strato superficiale — come per es. accade nei giorni festivi, ove il Testaccio, divenuto la lizza per numerose turbe di piccoli e grandi fanciulli, deve prestare e cocci e manichi come proiettili ai guerreschi giuochi —, ci convien dire che il Testaccio ha subìto e tuttora subisce spostamenti del suo materiale più o meno considerevoli.

Non fu senza riflettere alle circostanze sopra accennate, allorquando nei primi giorni dell'anno 1872 principiai le mie ricerche sul Testaccio. Persuaso che il semplice racco-

[1] Negli « Statuti vecchi di Roma » compilati in tempo di Paolo II e citati dal Crescimbeni, *Stato della basilica di s. Maria in Cosmedin,* Roma 1719 p. 89, fra i diversi divertimenti che facean parte di questi giuochi vengono enumerate (lib. 3 cap. 213 secondo Crescimbeni): « *Item sex carrociae ... in quibus poni debeant animalia consueta, scilicet duo iuvenci et duo porci in qualibet carrocia* », e leggesi in una relazione di cotesti giuochi citata dal medesimo Crescimbeni (l. c. p. 91) che « si gittarono giù dal monte Testaccio le sei carrette con un palio rosso sopra et dentrovi un porco vivo; et mentre che li frettolosi voleano pigliare i porci, li tori ne balzava qualcuno ». È assai singolare di trovar in queste festività congiunti il porco ed il toro; che vi sia una rimembranza dell'antico sacrificio dei *suovetaurilia?* — I giuochi testacei sono raffigurati nei *Ruinarum varii prospectus, depingebat Henricus a Cleue, excudebat Theodorus Gallaeus,* fol. 10.

[2] Accennerò soltanto che per più di un secolo i bombardieri di Castel Sant'Angelo quivi si esercitavano al tiro del cannone (cf. Crescimbeni l. c. p. 94), il quale veniva diretto contro il versante orientale, come si può rilevare dalla tavola rappresentante la piramide di Cestio presso Jacobus Laurus, *antiquae urbis vestigia,* Romae 1628; e che nell'anno 1849 il Testaccio fu preso di mira dall'artiglieria francese per distruggere le batterie ivi erette dalla Roma repubblicana.

gliere i bolli non avrebbe recato altro vantaggio che di raunar una quantità d'impronte figuline, pregevoli sì, ma come tali non sufficienti a sciogliere la questione sull'origine, l'età e il progresso o subitaneo nascere di quella accumulazione di cocci, mi proposi di operare in modo assolutamente critico. Dividendo dunque l'estensione orizzontale di ognuno dei quattro lati della collina in tre parti uguali per fissare così il luogo di ritrovamento dei singoli bolli, stabilii inoltre di notare il punto d'altezza del monte alla quale si sarebbero rinvenuti. Anzitutto però mi parve importante osservare con appositi appunti, se il bollo raccolto dovea ritenersi come trovato ancora al suo posto originario, oppure come rimosso dal primitivo luogo di giacitura. Sapeva bene, che il metodo adottato non era che un esperimento il quale, attesa la complicata formazione del monte e le altre circostanze sopra accennate, forse non avrebbe corrisposto nei suoi risultati a tutte le speranze basatevi sopra; senza dubbio però si doveva ottenere un qualche indizio o negativo o positivo — quale sia il valore dei fatti constatati si potrà rilevare dalle seguenti esposizioni.

V. Bolli, graffiti ed iscrizioni dipinte; risultati ottenuti da questi tre gruppi [1].

1. *Bolli.*

Le impronte figuline del Testaccio, sia che abbiano il loro posto sull'ansa sia in altra parte del vaso, hanno tutte il medesimo scopo, quello cioè d'indicare la fabbrica, il padrone di essa o il nome del lavoratore dell'anfora. Ma sebbene per questo motivo in esse non si rin-

[1] Nel seguente esame delle tre classi del « materiale scientifico » mi valgo non solo del materiale da me raccolto sul Testaccio e di quello gentilmente messo a mia disposizione dal ch. P. Bruzza, proveniente dal medesimo luogo, ma anche di tutto ciò che si rinvenne negli scavi degli Orti Torlonia a pie' del Testaccio, sui quali veggasi la relazione al capo VII.

contri che una certa uniformità, vi troveremo aggiunte spesse volte parole ed altre indicazioni, che ora per la difficoltà della loro interpretazione, ora per altre ragioni destano un interesse speciale.

La maggior parte dei bolli è semplicemente impressa a lettere rilevate entro cornicetta quadrilatera, buon numero se ne trova anche a lettere incise; alcune rare volte si rinviene al lato del marchio di fabbrica una seconda impronta di forma ovale e di piccola dimensione con qualche simbolo o rappresentazione figurata, impronta che sembra esser fatta con pietra anulare. Le indicazioni sono disposte ora in una riga, ora in due, raramente anche in tre linee.

Gran numero di bolli non è composto che di poche iniziali, separate sovente da puntini o foglie. Così troviamo fra molti altri

A·T , FC[1] , OB[2] ; DFF , DFN , D·I·A ,
L·C·A , L·C·F , LCM , ƆꟻꞀ , L·I·M ,
LøIøS[3] , LIT , L·I·T , LQA , L·Q·R ,
M·F·F , PMF , PNN , QCL , Q·F·G ,
QIA , Q·MS , S·N·R ; G·S·Æ , F·M·F·A· ,
FMFP , O·Ɔ·ꟼ·Ꞁ , P·Q·A·R , Q·I·A·S , S·N·R·P.

È molto probabile che già anticamente non fosse noto che a pochissime persone, qual nome o fabbrica indicassero queste iniziali: come oggidì non sappiamo spiegare che raramente quelle lettere e sigle impresse o segnate sui nostri piatti, su tazze, coltelli ed altri generi di fabbrica, nelle quali si nasconde ora il nome del fabbricatore, ora il luogo della

[1] Ambedue del Testaccio.
[2] Proveniente dagli Orti Torlonia; mi sembrò intero a destra.
[3] Forse *L. Iuni Melissi* e *L. Iuni Silvestri* confrontandoli con i bolli

| LIVNIM
ELIS·SI | e | L·ISILᵛESTRI |

fabbricazione, ora altra indicazione. Nè crederei che quelle poche lettere indicassero i nomi di fabbriche e fabbricanti tanto celebri e rinomati da esser conosciuti ed apprezzati dalle sole iniziali. Ma comunque sia, cotal genere di bolli per lo più è di pochissima importanza e il senso delle singole lettere rimarrà oscuro, finchè non si trovino dei confronti che possano recar luce e spiegazione.

Tuttavia v'è qualche speranza che almeno una parte di questi bolli venga a poco a poco delucidata da' susseguenti ritrovamenti, come difatti si è già verificato in alcuni di essi. Così per es. il bollo T·A·A·P·A proveniente dagli Orti Torlonia ci sarebbe rimasto per sempre oscuro, se non se ne fossero rinvenuti altri a lettere di forma perfettamente analoga con

TAASTC, T·A·ASIATCI, T·A·ASTCPC [1]

e finalmente uno del Testaccio con TATIL·ASIATICI, e come poteasi supporre che il bollo PCICEL appartenesse ad un *P. Clodius Icelus* senza la testimonianza recataci da un altro bollo che pone per esteso PcLobIcELI? Come terzo esempio adduco l'impronta sopra ansa scanalata di piccola anfora già prima conosciuta e dal Marini (mscr. inedito delle figuline = cod. Vat. 9110 p. 130 n. 87) così trascritta: *Presso di me con ottime lre*

EX·OIVLI
HONOR·
PMCTVE

interpretandola (ibid. p. 423) *ex officina Julii Honorati*

[1] Tutti e tre rinvenuti negli Orti Torlonia; il primo fu trovato anche al monte della Giustizia presso la stazione ferroviaria.

Publius Mucius Tuendus. La medesima impronta trovata ora di nuovo negli Orti Torlonia

EX · OIVNI
HONOR·
P·MC·TVB

rettificando la lezione del Marini, nel punto più essenziale invita a chiamar in confronto i bolli anch'essi impressi su anse scanalate, in cui si fa menzione della città di Tubusuctus nella Mauretania [1]. Da questi spontanea ci si

[1] Sono cinque le varietà di questo bollo finora rinvenute. Uno con

EX PROV
MR CÆS
TVBVS

fu trovato negli scavi del nuovo palazzo delle Finanze presso le Terme Diocleziane ed illustrato dal ch. Bruzza nel *Bull. dell' Ist.* 1873 p. 108; un altro che sortì dal monte della Giustizia e che debbo alla gentilezza del ch. Bruzza, è così concepito

EX PROVINC
MAVRETAN
CAES TVB,

il terzo trovato negli Orti Torlonia comunicatomi parimenti dal P. Bruzza ha

MAR CÆS
TVBVS,

il quarto impresso sul labbro di piccola anfora proveniente dal medesimo luogo offre la certa lezione

MAVRA
CAES TVB,

l'ultimo è quello sopra riportato, in cui è interessante di trovare un *Iulius Honoratus*, nome non solo frequente nell'Africa, ma che ricorre anche sopra un'iscrizione trovata nelle ruine di Tubusuctus (Tiklat) appartenente all'a. 195: cf. *Recueil des not. et mém. de la soc. archéol. de la prov. de Constantine* 1867 p. 376, e sul nome Tubusuctus *Bull. dell'Ist.* 1873 p. 175.

offre l'interpretazione tanto per il TVB, indicazione della città di Tubusuctus, quanto per le sigle P·MC·, nelle quali riconosceremo le iniziali di *Provinciae Mauretaniae Caesariensis.*

Continuando ora ad esaminare i bolli dal loro contenuto, oltre alle indicazioni abbreviate per mezzo di iniziali ed altre sigle o nessi di lettere finora poco intelligibili vi troviamo, ma rare volte, nominata la sola figulina producente il vaso. Citerò come sicuro esempio il bollo proveniente dal Testaccio F·CERARIA, al quale potranno forse aggiungersi i due con FICBAR e FBARB [1] ed altri comincianti con FIG o F seguito da nome abbreviato che ci lascia però in dubbio, se rappresenti il nome del possessore della figulina, oppure appartenga a denotazione locale ossia propria della figulina, come per es. F·CVCV [2] e F, CVCVM, FCAVA (retrograde), FIGMED [3]. Altri segnano dopo FIG o la sola F chiaramente il nome dell'effettivo o temporale possessore della figulina, come FPATERNI [4], FSCIM NIANI [5], FIG GEM ELLIANI [6] e forse anche F·ALB·LIC [7].

[1] Ambedue del Testaccio.

[2] A lettere incise, del Testaccio.

[3] Tutti e tre del Testaccio; col terzo, trovato anche al monte della Giustizia, cf. il bollo MEDANE del Testaccio.

[4] Del Testaccio; si rinvenne anche al monte della Giustizia. Non so se il bollo sopra manico di anfora FRATERNI (Schuermans, *Sigles figulins* n. 2293) abbia da ritenersi pel medesimo.

[5] Del Testaccio.

[6] A lettere incise, degli Orti Torlonia.

[7] Del Testaccio.

Una sola volta abbiamo la chiara menzione del fondo a cui apparteneva la figulina producente l'anfora nel bollo a lettere incise FVNDI PERSEIANI rinvenuto più volte negli Orti Torlonia e una volta sul Testaccio stesso [1].

L'opificio per la fabbricazione dei vasi, che nelle nostre impronte viene generalmente nominato *figulina*, è detto *officina* come nel bollo sopra riportato di Giulio Onorato, così in questo a lettere incise EXOFCBEL [2], al quale reca luce un altro, che per la forma delle lettere appartiene evidentemente al medesimo fabbricante CORBEL [3]; l'indicazione della officina trovasi inoltre nei bolli OFGRARLVC [4], OFGRAROP [5]. Se tra *figulina* e *officina* passi una differenza, e quale essa sia, non è stato ancora sufficientemente esaminato.

In alcune impronte trovasi aggiunto al nome del possessore ovvero dell'affittuario di una figulina ancora il nome di questa; per questo riguardo sono interessanti i seguenti tre bolli del Testaccio

a

II AVREL HERACLA
PAT ET FIL F CRVM

b

ii aur hERACLÆ
pat et FIL F BAR

c

II·AVR HERACLAE
PAT ET FIL F CEPAR

[1] In questo bollo (pubblicato dal ch. Bruzza nel *Bull. dell'Ist.* 1875 p. 250) potrà solo dubitarsi se *Perseiani* sia il genetivo dell'aggettivo (del fondo Perseiano) ovvero del nome proprio (del fondo di Perseiano) e se conseguentemente il possessore del fondo fosse un *Perseius* ovvero un *Perseianus*.

[2] Trovato negli Orti Torlonia e al monte della Giustizia.

[3] A lettere incise, degli Orti Torlonia.

[4] Testaccio e Orti Torlonia.

[5] Degli Orti Torlonia; fu trovato anche al monte della Giustizia.

i quali dimostrano inoltre la dipendenza di tre differenti figuline [1] dalla medesima firma di fabbricatori di anfore.

I due Aurelii padroni di fabbriche di anfore m'inducono a dire della non rara menzione di siffatte società di fabbricatori che s'incontra nei bolli del Testaccio, particolarità del resto poco frequente nelle impronte dei mattoni [2]. Le persone cui appartengono in comune le figuline o che insieme conducono la fabbricazione delle anfore, sono ora due, come vedemmo nei bolli di Aurelio Eracla padre e figlio e come rilevasi dai seguenti

II·SER [3] — II C·L·M [4] — II·MINΛCRECN [5]

II CAMILI MELISSI — II IVN·MELISSI ET MELISSE [6]

ora tre, per es. III MINCIOR, III ENN·IV,

[1] Che la lettera F innanzi CRVM, BAR e CEPAR sia realmente l'abbreviazione di *figulina*, ci vien attestato da altri bolli, nei quali ricorrono i medesimi nomi preceduti da FIG e FIGVL; per cui dovrà correggersi l'interpretazione proposta dal ch. Bruzza (*Bull. dell' Ist.* 1872 p. 139), il quale pubblicando il bollo *c* e leggendovi FCEBAR (evidentemente a cagione della impressione riuscita imperfetta in fine) congetturò doversi interpretare *fecerunt Barbae*. La quale interpretazione del FCE per *fecerunt* e con essa conseguentemente anche la supposizione che il BAR sia indicazione di città, fu accettata pure dal ch. Hübner nel *C. I. L.* vol. VII n. 1331, 20 ove riporta il bollo *b* trovato presso Ketterick, dubitando però — e credo a ragione — della relazione del BAR colla città di Singilia Barba: « *sed hoc tam incertum est quam Barcinonis nomen a me exempli causa propositum* ».

[2] Cf. Borghesi *oeuvres complètes* tom. VI p. 336.

[3] Del Testaccio.

[4] Degli Orti Torlonia; si rinvenne anche al monte della Giustizia.

[5] Del Testaccio.

[6] Ambedue del Testaccio e degli Orti Torlonia; il primo a lettere incise.

iii] ENNI·RIVLI·R |, | iii ƎNNI·RIVLSAE | [1] e finanche cinque, come sembra dimostrare il seguente bollo del Testaccio | III FF II LVP |.

Non da confondersi con questa classe di bolli sono poi le impronte doppie e differenti l'una dall'altra, che si trovano alcune volte sulla medesima anfora, disposte ora una sul manico e l'altra sul labbro del vaso

..S·VIRG | sul labbro, | ROMVL ∅F | [2] sull'ansa

ora entrambi sull'ansa | M·CLSR | (PR·S) [3], ora l'una dopo l'altra sopra una parte qualunque dell'anfora

| QVI | | EVM ϡ | [4].

Ne abbiamo finora troppo pochi esempî e questi neanche di facile interpretazione, essendo per la maggior parte composti di abbreviazioni o di sole iniziali, per poter dire precisamente, quale relazione abbiano fra di loro cotali bolli. Che vi sia relazione non è dubbio: ma non è parimenti certo, se in essi siano separatamente nominati e il padrone della figulina e il servo che lavorò l'anfora, come si fece in alcune delle doppie impronte sopra anfore del Vercellese pubblicate dal ch. Bruzza (*Iscrizioni ant. vercellesi* p. 218) [5], ovvero se la firma del fabbricatore fosse ripartita sui due bolli in modo da contenere l'uno il gentilizio con o senza prenome e l'altro il cognome (cf. Bruzza l. c. p. 214). Forse si usò l'uno e l'altro modo anche nelle anfore del Testaccio; ed essendo assai probabile che non poche im-

[1] Tutti del Testaccio.

[2] Del Testaccio;

[3] Del Testaccio; un esemplare se ne rinvenne al monte della Giustizia.

[4] Sul collo di piccola anfora degli Orti Torlonia.

[5] Cf. anche Comarmond, *musée lapidaire de la ville de Lyon* p. 363 n. 614 e p. 471.

pronte, le quali ora compariscono intere ed uniche del vaso, una volta trovavansi congiunte e collegate ad altre, dalle quali furono divise per la rottura del vaso in molti frammenti, parecchi bolli saranno da considerarsi sotto questo punto di vista. Ne abbiamo la conferma in un frammento di anfora recentemente trovato al monte della Giustizia presso la stazione ferroviaria e veduto dal ch. Bruzza, sul quale sono impressi l'uno sotto l'altro i bolli *p*]ORTO e PO·PV·LI[1], i quali ambedue si sono rinvenuti isolati più di una volta sul Testaccio e negli Orti Torlonia. Così pure le impronte sopra manichi provenienti dal Testaccio

[1] Che le interpunzioni spesse volte non debbono essere considerate che come semplici ornamenti frapposti alle lettere senza verun significato, lo dimostrano non solo i bolli del Testaccio e di altri luoghi (cf. Schuermans, *sigles figulins* n. 164, 230, 390, 831, 1250, 2395, 2396 ecc.), ma eziandio le iscrizioni incise nel marmo, fra le quali non mancano esempi d'interpunzione ora del tutto arbitraria ed ornamentale, ora adoperata per distinguere le singole sillabe: vedi per es. le iscrizioni presso Lupi *epitaph. Severae* p. 67 segg.; *Bull. d. commissione archeol. municipale* 1873 p. 168, 171 e una sopra cippo marmoreo da me copiata sul principio dell'a. 1875 allo stabilimento balneario fuori porta del Popolo:

D · M
IV·LI·VS·TER·TI·
V·S·IV·LI·AE·
BA·SI·LI·CE·NI·
LI·BER·TAE·
BENEMERENTI
F· F·

Dal Testaccio abbiamo i bolli PO·PV·LI e [retrograde: POPVLI], L·VER.E.RNI (RNI in nesso), LIVNIM / ELIS·SI; L·AR·EN è impresso sopra un'ansa di anfora del museo Kircheriano copiata dal P. Bruzza, probabilmente *Laurent* e non *L. Aur. Ent*(...).

FORVNAVS, HERMES [1] avendo i nomi nel primo caso potrebbero ben indicare i servi che lavorarono le anfore in officine, le cui firme si trovavano impresse in altra parte del vaso ora perduta, come nel doppio bollo sopra riportato il . . S·VIRG indicherà il nome del padrone della figulina, nella quale lavorava il servo *Romulus*, come dice la seconda impronta. Dall'altro canto il bollo MARTIALIS [2] non sarà forse che il complemento di un' altra impronta che conteneva il prenome e il gentilizio del fabbricante [3].

Tralascio altre particolarità che offrono i bolli del Testaccio, rimandando ad altro lavoro una serie di osservazioni a cui invitano, per esaminarne ancora un gruppo, il quale ci conduce direttamente ai risultati finora ottenuti dall' esame di questa parte del materiale scientifico del monte.

Bolli datati, muniti cioè del nome dei consoli, non ne ho trovati sul Testaccio nè vi furono rinvenuti da altri; e siccome neanche le impronte figuline di altre anfore e di vasi in generale contengono, per quanto io sappia, la data consolare, tranne una sola eccezione [4], si potrà dire che in questo genere di fabbricati non si usava indicazione di epoca, quale la troviamo tanto spesso nei bolli dei mat-

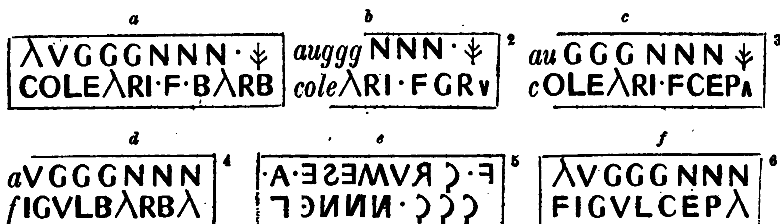
[1] Questo è uno dei bolli raccolti sul Testaccio dal ch. Reifferscheid (*Bull. dell' Istit.* 1865 p. 240).

[2] Degli Orti Torlonia. Un altro simile proveniente dal Testaccio fu edito dal ch. Bruzza nel *Bull. dell' Ist.* 1872 p. 137.

[3] Cf. *C. I. L.* vol. II n. 4968, 7.

[4] Questa rara impronta fu edita da C. Promis, *Storia dell' antica Torino* p. 216 indicando esser « sopra un anfora » trovata a Pollenzo; riproducendola nelle *Iscrizioni ant. vercellesi* p. 211 il ch. Bruzza la dice esser sopra tegola, aggiungendo che il prof. Muratori che la riporta nelle sue Iscrizioni romane dei Vagienni « non avendola veduta credette che fosse sopra un vaso ». Mommsen all'incontro, che la vide in Alba di Piemonte, la dice di anfora e rettificandone la lezione ne pubblicò una seconda del medesimo fabbricante, ma con differente nota consolare (*Bull. dell'Ist.* 1876 p. 55; *C. I. L.* V, 8112, 82. 83).

toni. Ciò nonostante esiste una serie di bolli del Testaccio, i quali ci offrono se non la data dell'anno, almeno una determinazione approssimativa di epoca mediante le formole *Aug n, Augg nn* e *Auggg nnn.* Prescindendo per ora dalla prima e seconda, la terza formola apparisce sui seguenti bolli, ora senz'altra aggiunta AVGGGNNN [1], ora unita ad altre indicazioni:



La formola *trium Augustorum nostrorum* indica esser state di proprietà imperiale le rispettive officine di anfore o il fondo in cui esse esistevano, indicazione frequentissima nei mattoni e in questi espressa generalmente in modo più chiaro [7]. Quanto all'epoca poi, a cui appartengono

[1] Del Testaccio.

[2] Ambedue del Testaccio.

[3] Fu pubblicato nel *Bull. dell'Ist.* 1872 p. 139 dal ch. Bruzza il quale propose come interpretazione della ultima parte *fecerunt Barbae;* a me sembra certa l'indicazione *f(igulina) Cepa.*

[4] Del Testaccio; in alcuni esemplari leggesi soltanto BARB.

[5] Del Testaccio, in due soli esemplari imperfetti. La V che si aspetterebbe in AVGGG manca assolutamente; la lettera in fine della seconda riga non può essere che F o E, probabilmente quest'ultima.

[6] Del Testaccio, supplito per mezzo di un altro esemplare proveniente forse dall'Esquilino. — È da avvertire che il primo bollo colla semplice nota *trium Augustorum nostrorum* si distingue per la forma dei caratteri che sembrano indicare un'epoca più antica delle rimanenti sei impronte: queste hanno caratteri perfettamente uniformi, eccetto la penultima, che offre un altro tipo di lettere.

[7] È noto che le figuline appartenenti al patrimonio imperiale venivano o amministrate per conto della stessa casa imperiale o affit-

questi bolli, il ch. Bruzza pubblicandone i tre insigniti delle lettere *a, c* e *d*, riconobbe nei tre Augusti Costantino II, Costanzo II e Costante (*Bull. dell'Ist.* 1872 p. 139). Se ora è vero che i tre Augusti, ai quali appartenevano le figuline nominate nei nostri bolli sono i figli di Costantino, noi possiamo determinare il periodo a cui spetterebbero quelle impronte in modo ancora più preciso; poichè sapendo che Costantino II cadde nell'anno 340 lottando contro Costante, esse non possono essere più recenti dell'anno 340. Ma tale attribuzione non è del tutto sicura, nè si può ammettere senza restrizioni. Imperocchè se quelle figuline o quei fondi, in cui esse si trovavano, non si suppongono aver fatto parte dei beni privati dei tre imperatori, noi ci troviamo dinanzi ad un problema ancora da chiarirsi nelle sue varie configurazioni, e che nel nostro caso si racchiude nel quesito giuridico-amministrativo « se si possa

tate a privati, come la maggior parte dei beni. Nel primo caso i prodotti delle figuline non portano che l'indicazione della pertinenza imperiale con o senza il nome del servo che li lavorava, nel secondo i possessori temporanei apponevano il proprio nome oltre la formola che indicava la suprema padronanza, nominando talvolta anche il servo lavorante. Queste osservazioni fatte sulle impronte dei mattoni trovano ora un confronto nei 7 bolli di anfora, giacchè il primo, il quinto, il settimo e forse anche il sesto fanno supporre che le figuline in cui furono lavorate le anfore, erano amministrate per conto *trium Augustorum nostrorum*, mentre il secondo, terzo e quarto, contenendo un nome che non sembra servile, indicherebbero le tre figuline imperiali esser state date a fitto. È inoltre assai interessante il confronto di questo gruppo di bolli con i tre riportati alla pag. 136, nei quali ricorrono le medesime tre figuline, la *Barba*(...?), la *Grumese* e la *Cepar*(*ia*) o *Cepar*(*um*): in essi la mancanza della formola per esprimere la pertinenza al patrimonio imperiale mi dà ragione di conchiudere che all'epoca, in cui le tre figuline erano condotte dai due Aurelii Eracla padre e figlio (al principio del secolo III incirca), esse non facevano ancora parte dei beni imperiali. Potrei aggiungere altre osservazioni e tessere coll'aiuto di altri tre bolli appartenenti alle medesime tre figuline quasi la storia di questa singolare triade figulina: mi riservo a farlo in altra occasione, ed allora dirò pure del COLEARI dei primi tre bolli a due righe, che credo debbasi distinguere in COL·EARI.

stabilire la comune pertinenza di figuline o di fondi, che fanno parte del tesoro governativo, a tre imperatori i quali, avendo diviso l'impero in altrettante parti, amministravano ognuno il proprio territorio ». Finchè questo tema non sarà svolto e dalla dilucidazione del quesito non si potranno trarre valide conclusioni, rimarrà sempre dubbia l'attribuzione di quelle impronte ai tre figli di Costantino. È vero, che nella titolatura si trova di fatto mantenuta l'unità dell'impero ad onta della divisione territoriale — lo provano per es. i cippi miliarii di quest' epoca e le *inscriptiones legum* —: e per questa ragione sarebbe possibile, che quelle figuline fossero realmente state di comune pertinenza dei tre fratelli imperatori. Ma sembrami più sicuro abbandonare tale attribuzione, tanto più che la menzione di tre Augusti non ci lega assolutamente ai figli di Costantino, ed in special modo perchè l' epoca post-costantiniana avrebbe adoperata la formola DDDNNN anzichè quella di AVGGGNNN, la quale addita piuttosto tempi anteriori. Avremmo dunque a cercare i tre imperatori nel periodo del secolo terzo. Tenendo ora conto della osservazione poch'anzi fatta (pag. 141 nota 6), che il bollo colla semplice nota *trium Augustorum nostrorum* ha l' apparenza di essere più antico di tutte le altre impronte, mi sembra che in questo spazio non possa esser considerato che il regno di Valeriano, Gallieno e Salonino, ai quali conviene il titolo di *tres Augusti* [1], per cui i sei bolli a due righe *a—f* apparterrebbero con maggior probabilità ai primi anni della seconda metà del terzo secolo, che non agli anni 337-340.

Mi resta ancora a dire intorno ai bolli colla semplice indicazione *Augusti nostri* e *duorum Augustorum nostrorum*, nei quali ravviso un indizio assai importante nella

[1] Anche per lo spazio di tempo, in cui Salonino era semplicemente Cesare: cf. Eckhel, *doctr. num. vet.* vol. VIII p. 358; *Zeitschr. für Numism.* 1875 p. 255. Salonino Cesare e quindi Augusto, cf. Henzen ad n. 5546.

straordinaria distribuzione delle lettere sopra due bolli apparentemente distaccati e posti ad un certo intervallo l'uno dopo l'altro in questa guisa:

AVG N e AVG GNN

Questa particolarità non è punto da attribuirsi al caso oppure ad una bizzarra idea del fabbricante che li volle formati così e non altrimenti, ma è motivata da un fatto positivo, anzi storico. Imperocchè il confronto di questi due bolli con quello già sopra riportato AVGGGNNN mostra chiaramente, che le tre differenti impronte hanno le lettere uguali tanto per altezza, grossezza e distanza fra l'una e l'altra, quanto per la forma in genere ed in particolare, dimostra insomma che sono perfettamente identiche: per questo motivo nonchè per chiari indizî di modificazioni fatte nei due bolli in discorso (se ne osservino i dettagli sulla tav. d'agg. L n. 2-4) si giunge necessariamente alla conclusione 1° che il bollo AVG GNN fu improntato col medesimo suggello con cui fu segnato il bollo AVGGGNNN dopo esser state cancellate da questo la quarta e l'ottava lettera; e 2° che il bollo AVG N fu impresso col già modificato suggello diminuito ancora della quarta e sesta lettera. Il fatto è tanto sicuro che non ha bisogno di ulteriori spiegazioni. Avendo dunque le impronte del suggello originario AVGGGNNN e quelle del medesimo suggello trasformato prima in AVG GNN e poscia in AVG N, i tre differenti bolli ci narrano che da principio erano tre imperatori ai quali apparteneva la figulina, ché poi uno di essi venne a mancare e che finalmente ne rimase uno solo a posséderla. Rammentiamoci ora che per ragioni paleografiche credetti dover ritenere il bollo AVGGGNNN di un' epoca anteriore al gruppo *a—f* attribuito alla metà del terzo secolo, e se traduciamo in fatti storici il linguaggio delle nostre tre impronte, noi otterremo le seguenti date: il primo bollo appartiene agli anni 209-211 imperante

Settimio Severo, Caracalla e Geta; modificato quindi, togliendone una G e una N per la morte di Settimio Severo, con esso si segnarono le anfore fabbricate durante il periodo 211-212; subì in fine un ultimo cambiamento perdendo ancora una G e una N dopo l'uccisione di Geta avvenuta nell'anno 212. Il rapido succedersi dei due avvenimenti vale anche a spiegare in qualche modo il trovar usato durante questo periodo sempre il medesimo suggello, modificandolo secondo le circostanze[1].

Se da un lato la prova sicura per attribuire una parte dello scarico al principio e alla metà del terzo secolo, e dall'altro la svariatissima paleografia di oltre tre mila bolli raccolti sul Testaccio, che accenna ad epoche diversissime[2], valgono a dimostrare che il materiale del monte appartiene

[1] Accennerò qui soltanto brevemente, che lettere a bella posta cancellate se ne hanno anche sopra i bolli de' mattoni. Ad illustrare questo importante fatto che, per quanto mi sappia, non fu ancora osservato, bastino due esempi. Del bollo

OPVS DOLIARE EX PRAEDIS
AVGG NN FIG C TERTIT

(Fabr. VII, 333 ecc.) ne ho veduti parecchi esemplari, in cui sono cancellate la quarta e quinta lettera della seconda riga, indicando in questa guisa che la possessione dei fondi, in cui *C. Ter(entius) Tit(ianus)* avea la sua *figlina*, da due imperatori era passata ad un solo Augusto. Il secondo esempio è il nome cancellato di Commodo in un esemplare del bollo

OPVS DOL EX PRAED STATON COMM AVG
DOMIN N̄ EX FIG MA DISP

proveniente dal Palatino, particolarità che trova un confronto nelle rasure delle iscrizioni in pietra.

[2] Se contrariamente il ch. Reifferscheid fece l'osservazione, che fra i bolli da lui raccolti sul Testaccio « neppure uno era dei buoni tempi » (*Bull. dell' Istit.* 1865 p. 240), si consideri non solo che quella osservazione si basa sopra soli 150 bolli, ma eziandio che la paleografia di coteste impronte figuline, appartenendo a lontane provincie, anche in epoca buonissima presenta spesso forme trascurate, che direi quasi epicoriche: ne forniscono un acconcio confronto le monete di epoca augustea coniate nella Spagna, le quali si distinguono per la brutta forma dei caratteri.

ad una lunghissima serie di anni, il risultato ottenuto dal sistema da me seguito nel raccogliere i bolli si oppone inoltre alla supposizione di una formazione quasi subitanea del Testaccio, ancorchè fatta con residui di secoli diversi. Imperocchè dal complesso degli appunti circa il posto di rinvenimento di tutte le impronte figuline rilevo non solo, che in dati punti del monte si trovano ripetutamente i medesimi bolli, ma mi viene eziandio accertato che le impronte trovate in una determinata parte non compariscono quasi mai altrove [1], ciò che non potrebbe essere, se i cocci fossero stati trasportati da altro luogo ove giaceano, e scaricati alla rinfusa nel posto del Testaccio durante un breve spazio di tempo. Questa prova già molto eloquente, che lo scarico si eseguì gradatamente in epoche diverse per una lunga serie di anni, riceve maggior forza e conferma dalle iscrizioni dipinte a pennello, come in appresso vedremo.

2. *Graffiti.*

Gli avanzi di questo genere del « materiale scientifico » da me raccolto sono troppo meschini e troppo poco caratteristici da poterne per ora ricavare qualche cosa di positivo per le nostre ricerche sul Testaccio. Ciò però non toglie, che i graffiti possano avere una certa importanza per la storia del Testaccio come per l'epigrafia vascolare e le ricerche sull'antico sistema metrologico in genere, quando se ne avrà maggior copia e se ne troveranno esemplari interi e di non dubbia lezione.

I graffiti essendo tracciati nella creta ancora tenera e fatti conseguentemente nella stessa officina del figolo, non possono ben contenere che notizie o note riguardanti la medesima officina o il rispettivo lavorante. Quale significato abbiano però quegli appunti, quei nomi, quelle isolate let-

[1] Le poche eccezioni di questa regola trovano spiegazione nelle speciali circostanze di scarico accennate alla pag. 127 sg.

tere, quei segni spesso assai bizzarri confesso non saperlo. I frammenti vascolari, sui quali generalmente appariscono i graffiti, lasciano, come già dissi (p. 124), riconoscere anfore più piccole delle solite e probabilmente anche di forma (e provenienza?) da quelle differente; la scrittura è quasi sempre la corsiva, assai pronunziata, con la *e* composta da due linee paralelle verticali.

Quanto ai nomi o frammenti di nomi, che spesse volte sono posti nel secondo caso, sembra che possano essere quei del figolo lavorante [1]; di questo genere abbiamo per es.

...ndi , *...idori* , *..novel..* , *nigrin..* , *fort...* , ... *..aman..* ,

Zosim... [2]
deuteri...
an??? *??...*

Di altri frammenti non so dire nè se contengano nomi, nè che cosa possano indicare, per es.

setu... , *...augus...* , ... *qui..* , ... *XueKiu...* .... , *seli?* *vic* , *uki...* [3] *heli* :

in alcuni di questi vi saranno forse parole d'idioma barbaro. Qualche volta non sono che semplici lettere ora solitarie, ora accoppiate, che furono graffite o presso il collo o sul ventre dell'anfora, per es. M , MΛ , MII , V: l'ultima potrebbe essere anche un numero, come lo saranno XS , Ѱ [4] (oppure Λ=A?). Segni o intrecci di linee di forma bizzarra se ne incontrano moltissimi, molti dei quali non hanno probabilmente verun significato.

[1] Potrebbe anche pensarsi che questi nomi graffiti stessero invece del bollo per indicare il padrone della fabbrica, tanto più che i manichi e gli altri frammenti di questo genere di anfore non sono marcati che rarissime volte (cf. p. 123).

[2] Tutti del Testaccio tranne il penultimo che è degli Orti Torlonia.

[3] Tutti del Testaccio.

[4] Cf. Bruzza, *iscrizioni antiche vercellesi,* p. 196 n. 2.

Un frammento anch' esso appartenente a vaso di minore dimensione delle consuete anfore contiene i fasti scandalosi del figolo in guisa di giornale.

Mi resta a dire sopra i due graffiti di cui feci menzione alla nota 1 della pag. 124, graffiti eseguiti con istrumento tagliente sul ventre di grosse anfore già cotte. Il primo offre il nome (?) PRADAL, il secondo la seguente leggenda greca:

ΛΔΗΣ
ΠΟΣΕΙΔΔ

Persona autorevole per le epigrafi graffite, a cui mostrai i due cocci, esternò il parere che le iscrizioni non gli sembravano antiche. È vero, che la seconda destò anche in me qualche sospetto, sia perchè la rinvenni in un punto [1] ove spesso avea cercato senza averla mai osservata, sia anche per l'insolito greco: tuttavia sono persuaso, che l'una quanto l'altra non sono il prodotto di una maligna mano moderna, la quale abbia voluto beffeggiare gl' indagatori del Testaccio. Certo è che il frammento con PRADAL (da me rinvenuto sopra uno dei tetti delle cantine al lato occidentale) offre una particolarità che difficilmente sarebbe stata osservata dal supposto falsario per ischerzo, essendovi graffite quelle lettere fra due linee paralelle parimenti graffite, particolarità che incontriamo tante volte sopra le iscrizioni marmoree, specialmente in quei titoletti provenienti dai cosidetti columbarii. Genuino sarà anche quello con la scrittura greca, tanto più che un esempio per la lingua greca se ne ha fra i graffiti tracciati nell' argilla ancora tenera nel frammento di nome ....ΤΡΙΟΥ [2] che si potrà supplire ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ. Il nostro graffito, evidentemente non terminato, appartiene, come già accennai, alla classe di quei fatti da mani oziose.

[1] Sopra uno dei primi tetti delle cantine situate al lato orientale del monte.

[2] Graffito sul collo di anfora del Testaccio.

3. *Iscrizioni dipinte.*

Le iscrizioni dipinte a color nero per mezzo di un sottile pennello sulle anfore di forma quasi sferica sono sempre disposte nella medesima maniera. Esse occupano il collo, lo spazio superiore e medio del ventre e quella parte che dal collo scende lungo il manico (destro), in guisa che sopra ognuno di questi quattro differenti posti dell'anfora ricorre costantemente un determinato genere di scrittura (vedi tav. d'agg. L n. 1). Mentre cioè sul collo non troviamo mai altro che una riga di segni di singolarissima forma, lo spazio del ventre posto fra il nascimento delle due anse offre uno o più nomi scritti a grandi e svelte lettere capitali e disposti in una riga quando è un solo, e in due linee quando sono più; ai quali segue più sotto, e precisamente nella circonferenza maggiore del vaso, una riga di segni del tutto simili a quelli dipinti sul collo. Tutte queste indicazioni, scritte in senso orizzontale, stanno simmetricamente nel bel mezzo di uno dei due lati dell'anfora, lasciando libero uno spazio a sinistra e a destra presso i due manichi. Quello a destra di chi guarda è occupato da due, tre o quattro righe, contenenti varie indicazioni scritte in carattere corsivo lungo l'estensione del manico, cioè parallellamente ad esso, dimodochè le linee scendono quasi verticalmente sul ventre dell'anfora.

Per queste particolarità distintive esterne non meno che per ragioni interne, quasi naturale ne risulta una triplice classificazione, come già l'accennai nell'annunziare la scoperta di tali iscrizioni anforarie (*Bull. dell' Istit.* 1874 p. 147), cioè:

1) segni di singolare forma sul collo e sul ventre;
2) nomi proprî sul ventre a lettere capitali;
3) varie indicazioni in corsivo presso il manico destro.

Astenendomi per ora dal tentare una spiegazione dei segni attribuiti alla prima classe, perchè mi sembrano ricever luce dalle notizie contenute nelle iscrizioni assegnate alla terza, cominceremo coll'esame dei

a) *Nomi scritti sul ventre a lettere capitali.*

Considerando i varî gruppi che costituiscono questa classe d'iscrizioni, si osserva che i nomi, posti senza eccezione nel secondo caso, sono in genere segnati nel modo regolare, essendo composti del *praenomen* abbreviato, del *gentilicium* e del *cognomen* scritti per esteso e senza nessi, come C ANTONI BALBI[1], T AVRELI SPERATI, Q CAESI SENECIONIS[2]. Quasi sempre la prima lettera che indica il prenome, e spesse volte quella con cui principia il *cognomen*, sono più alte delle rimanenti, come in questo degli Orti Torlonia L PACVILI FELICIONIS[3]; talvolta lo è anche la prima lettera del *gentilicium*, per es. in L SEGOLATI IVSTI[4], nel quale è inoltre da notarsi la L sporgente nel mezzo del nome, particolarità che si ravvisa anche altre volte, specialmente nelle lettere T e I; la I finale del cognome poi è quasi costantemente prolungata in giù.

Mentre ciò vale per tutte le iscrizioni di epoca relativamente buona, quelle che per la forma più trascurata dei caratteri si qualificano come appartenenti ad un periodo più inoltrato hanno particolarità, che in quelle di miglior epoca non si riscontrano, introducendo non solo nessi di lettere come in M · HELVICALLISTI[5], o abbre-

[1] Del Testaccio.

[2] Ambedue degli Orti Torlonia.

[3] Non so se con ragione possa ritenersi, essersi ciò fatto per rimediare in qualche modo alla mancanza di punti o altri segni di separazione e per stabilire quasi un punto di demarcazione nella scrittura continua dei tre elementi componenti l'intero nome. L'interpunzione in siffatte iscrizioni non è adoperata che rarissime volte; cf. pag. 153 nota 2.

[4] Degli Orti Torlonia. Se il nome *Segolatius* sia di origine celtica non è certo (cf. G. Phillips *die Wohnsitze d. Kelten auf der pyrenäischen Halbinsel* nei *Sitzungsber. d. wien. Ak.* 71 (1872) p. 708. 738); con maggior certezza però si potrà ritenere per spagnuolo.

[5] Degli Orti Torlonia.

viazioni nel cognome, come CORNEL· , CLAVD , ma anche segnando talvolta il prenome per esteso come in TITI FLAVI ALEXANDRI e LVCI SA...., forse anche in MARCI FACIC.... [1] Bastino queste poche osservazioni intorno alla forma esteriore di questa classe d'iscrizioni e passiamo ad esaminarne il contenuto.

Come nei bolli trovammo l'indicazione, che le officine in cui lavoravansi le anfore appartenevano talvolta a più di una persona, ossia ad una società di fabbricatori, così anche nelle iscrizioni dipinte sul ventre ci si presenta non poche volte una pluralità di nomi, appartenenti ora a più individui della medesima famiglia, ora a due o più persone di differente famiglia; ed è appunto in quest'ultima particolarità che ravviso la più eloquente e più sicura prova, che tutti i nomi proprî scritti a grandi lettere capitali sul ventre delle anfore del Testaccio e posti senza eccezione alcuna nel secondo caso, non indicano il possessore, e meno ancora il fabbricatore del vaso — che contrassegnavalo col suo nome o colla sua marca in altro modo —, ma rappresentano il nome ossia la firma di colui che produsse il vino, l'olio o qualsiasi altro genere di derrate alimentari che soleano anticamente spedirsi nelle anfore.

Non mi dilungherò a trattare delle semplici firme, le quali nominando un solo individuo non fanno che accrescere l'antica nomenclatura; dirò solo che in queste prevalgono finora i *Cornelii* e i *Caecilii*. Maggior interesse all'incontro destano le società di produttori o di fabbricanti, di cui ora veniamo a conoscere buon numero di firme. Cotali società che, per quanto si può giudicare dagli esempî rinvenuti sul Testaccio e negli Orti Torlonia, divennero sempre più frequenti col volgere del tempo ed ebbero il maggior svi-

[1] Tutte degli Orti Torlonia. La prima non appartiene certo al primo secolo, come si potrebbe argomentare dal *Titi Flavi:* lo dimostra oltre alla paleografia anche il posto di ritrovamento, che fu appunto quello, in cui si rinvennero le date consolari appartenenti agli anni 254 e 255: v. pag. 188.

luppo probabilmente verso la fine del secondo ed il principio del terzo secolo — sebbene non mancassero già in epoca a questa anteriore —, sembrano aver avuto un'organizzazione molto simile o analoga alle odierne, specialmente per quanto si riferisce alla relazione fra il capo effettivo della casa commerciale ed i compagni participanti al lucro della ditta. Imperocchè le iscrizioni non solo fanno menzione, come già accennai, di compagni commerciali appartenenti alla medesima famiglia e di individui consociati di differente famiglia, ma aggiungono alcune volte a siffatte firme eziandio una formola, che secondo il mio parere equivale perfettamente al nostro « e Compagni ».

Quando i proprietarî della casa commerciale sono due o più individui della medesima famiglia, la loro firma non distingue fra i singoli socî coll'indicare il prenome, nome e cognome di ognuno, ma li nomina soltanto col gentilizio posto nel plurale, come in CAECILIORVM[1], CESATIORVM, CASSIORVM, SEMPRONIORVM, VERRIORVM[2], lasciandoci incerti del loro numero e del grado di parentela che fra essi esisteva[3]; ma ciò poco monta. Una sola volta trovo aggiunto il prenome nella firma proveniente dagli Orti Torlonia DDCAECILIORVM per indicare, ognuno dei due *Caecilii* aver avuto il prenome *Decimus* (nella quale iscrizione però, essendo rotta a destra, resta dubbio se non vi siano stati anche i cognomi o altra indicazione, cf. pag. 154), e parimenti una volta due appartenenti alla gente *Iulia* hanno voluto far intendere non esser essi più di due a negoziare, aggiungendo nella loro firma la nota numerale in questo modo:

[1] Degli Orti Torlonia.

[2] Queste quattro del Testaccio.

[3] Soltanto in un frammento trovato negli Orti Torlonia si dice espressamente che i soci erano il padre ed i suoi figli.

....FIPATET FILI*Grum*

....RIVN ET.....

II IVLIORVM [1]. È da supporsi che i socî così complessivamente nominati occupassero nell'amministrazione commerciale della loro fabbrica la medesima posizione e l'uno valesse quanto l'altro dividendone i profitti a parti uguali.

Nè diversa sarà stata l'organizzazione amministrativa di quei negozianti associati, i quali nominano nelle loro firme due o più individui appartenenti a famiglie diverse. Sebbene le iscrizioni riferibili a questo gruppo ci siano finora pervenute quasi tutte o in cattivo stato di conservazione o assai frammentate, esse sono tuttavia sufficienti per darci un'idea abbastanza chiara anche di questa serie di firme commerciali. I singoli socî, i cui nomi sono regolarmente uniti dalla congiunzione *et*, trovansi segnati per esteso come in questa del Testaccio

. . . . . *mo*DESTI ET
. . CASSI *apo*LAVSTI

in epoca più tarda soltanto col gentilizio e il cognome, come in

CVTI CELSIANI ET
FABI GALATICI [2]

Una delle firme appartenenti a questa classe, ...COSMI ET FAVSTI... [3], potrebbe indurre a credere che i socî siano di condizione servile, non potendosi ben ammettere liberti nominati col solo *cognomen* [4]; considerando però che l'iscrizione, mancante in principio, offre prima

[1] Del Testaccio.

[2] Di questa firma proveniente dagli Orti Torlonia se ne son trovati due esemplari non interi che però si suppliscono l'un l'altro, sebbene in ambedue non sia chiaro, se si debba leggere GALATICI, oppure CALATICI. In uno di essi è adoperata l'interpunzione dopo le singole parole, ciò che non si trova che rarissime volte.

[3] Degli Orti Torlonia.

[4] I liberti non si nominano col solo *cognomen* se non che quando il gentilizio può essere supplito o sottinteso dal precedente nome del patrono (cf. per es. *Ann. dell'Istit.* 1870 p. 111), oppure aggiungendo al sole *cognomen* la qualifica di *lib.*

della C le traccie di una lettera, potrebbe ben esservi preceduto un gentilizio posto nel plurale, al quale riferivasi e il nome di Cosmo e quello di Fausto (o Faustino). Se questa supposizione è giusta, come io credo, si può stabilire un fatto non privo d'importanza, il quale anche dall'esame di tutta la serie dei nomi dipinti a pennello sul ventre delle anfore non fa che ricever conferma: i capi delle case commerciali nominati nelle nostre iscrizioni non erano cioè persone di condizione servile, ma generalmente ingenui[1], nè si ha indizio veruno, che questi avessero servi per compagni.

Diversamente per i liberti. Questi li troviamo uniti ai fabbricanti ed ai grossi negozianti di prodotti come compagni, e allora figurano nella firma della rispettiva casa commerciale in modo del tutto speciale. Sebbene non ne possa citare che due esempî (provenienti dagli Orti Torlonia), *ca*]ECILIORVM ET LIB e ...VM ET LIB, i quali forse si riducono ad un solo essendo probabile che il secondo appartenga anch'esso ai *Caecilii*, ciò nondimeno il fatto è sufficientemente accertato e non è privo d'interesse. Imperocchè la formola ET LIB(*ertorum*) aggiunta alla firma dei *Caecilii*, per indicare aver essi avuto per compagni i loro liberti, non solo si potrà dire equivalente al « e Comp. » delle moderne ditte commerciali, ma sembra altresì indicare, che questi socî così genericamente nominati nella firma vi occupassero una posizione piuttosto subordinata e che probabilmente partecipassero soltanto ad una modesta quota degli utili della ditta, ciò che non si potea ragionevolmente ammettere per quei socî di cui poch'anzi trattammo.

Prima di rivolgermi all'ultimo gruppo delle iscrizioni poste sul ventre delle anfore, è d'uopo che faccia menzione della esistenza di case commerciali dipendenti da donne. È vero che i due soli esempî che mi sembrano riferirsi a

[1] Dico generalmente, perchè mancando nelle nostre firme la nota per distinguere gl'ingenui dai liberti potrebbe ben essere, che parecchi fra i nomi dipinti a lettere capitali appartengano a liberti.

donne /\7 ILIAE 7 FP.... e ..ICINIAEOPT... [1] non sono di perfetta conservazione nè offrono i nomi intieri, dimodochè la lezione è resa alquanto difficile anche per la forma non troppo buona dei caratteri; ma sapendo dalle impronte dei mattoni che vi furono donne, le quali erano padrone o conduttrici di fornaci [2], non mancandone esempî anche fra i bolli di anfore [3] e di altri vasi [4], ed avendo il ch. Bruzza fatto conoscere, che anche le fabbriche di vetri poteano appartenere a donne (*Bull. dell'Istit.* 1872 pag. 141 sg.), non trovo difficoltà di ammettere anche donne che possedendo vasti fondi e vigneti negoziassero di prodotti da essi ricavati, insomma donne come padrone di qualsiasi fabbrica o stabilimento commerciale, tanto più che i due frammenti sopra riportati, sebbene lascino qualche dubbio sull'intera lezione, danno indubitatamente la forma femminina dei nomi contenutivi. Quanto all'interpretazione delle

[1] Ambedue degli Orti Torlonia.

[2] Fabr. p. 510 n. 149; *Ann. dell'Istit.* 1840 p. 246 n. 55, ecc.

[3] Un'ansa per es. trovata due volte negli Orti Torlonia offre a lettere incise

ATTENIAE
CYTONIDIS

Il medesimo bollo trovasi nel *C. I. L.* vol. III n. 6007, 4 coll'indicazione esser stato veduto dal Mommsen « [Budae apud Kissium] »; siccome però la collezione Kiss a Buda-Pest sembra aver contenuto anche oggetti di provenienza romana (cf. Mommsen ibid. al n. 6010, 64) è assai probabile che anche quel bollo venga da Roma, forse dal Testaccio stesso.

[4] Sopra un frammento di dolio assai grande da me copiato nel museo Kircheriano havvi

F · S · PVDES

SABIDIA · T · F
PROCVLA

con attorno un frutto di pino tre volte impresso e un doppio ramoscello due volte ripetuto.

due firme parmi che si debba riconoscere nell'una *Atiliae T. f. P...* e nell'altra *Liciniae Optatae*.

Se finora abbiamo parlato dei nomi proprî rappresentanti in varie guise le firme di case commerciali, ora dobbiamo trattare di un gruppo d'iscrizioni, poste come le precedenti sul ventre delle anfore, ma da quelle ben differenti. Questi iscrizioni, che finora non ci sono pervenute che in numero relativamente scarso, e che a giudicare dalla forma dei caratteri come da altri indizî (cf. nota 2), appartengono probabilmente alla metà del terzo secolo, sono le seguenti:

FISCIRATIONPATRIMONI[1] PROVINCTARRACONE, *fisci ration p*ATRIMONI ...BAETICI,

*fisci ration patri*MONI[2] PROVINC AFRICAE

Potrebbe sembrare al primo aspetto che si abbia qui l'indicazione di una contribuzione che la provincia nominata era obbligata a dare del proprio patrimonio al fisco imperiale; ma tale supposizione non può sussistere, quando si considera, che le provincie romane non aveano un proprio patrimonio. Le parole *patrimoni provinciae Tarraconensis (Baeticae, Africae)* debbono perciò essere considerate come equivalenti a *patrimoni Caesaris quod est in pro-*

[1] Non esiste intera in originale, ma è sicuramente così, avendola ricomposta coll'aiuto di sei diversi esemplari frammentati della medesima dizione, trovati parte sul Testaccio, parte negli Orti Torlonia. Due danno RATIONIS per esteso, una *provinci*AE.

[2] Ambedue degli Orti Torlonia, trovate nel cavo, dal quale si ebbero i consolati degli anni 254, 255, cf. pag. 188. Le traccie della parola superstite nella seconda riga del primo dei due frammenti non si prestano che alla lezione *Baetici*; le tre ultime lettere sono sicurissime. Non credo peraltro che si debba ammettere uno sbaglio dello scrivente; ma non saprei indicare quale sia il sostantivo mascoline da supplire, che, come è chiaro, deve in qualche modo corrispondere al *provinciae* delle altre iscrizioni.

vincia Tarraconensi (Baetica, Africa) [1], e le iscrizioni significano dunque essere il contenuto delle anfore un prodotto che veniva dalle possessioni del patrimonio imperiale e come tale « di ragione fiscale ». Il dominio del fisco si estendeva sopra tutte le provincie, tanto le imperiali quanto le senatorie, per cui anche in queste troviamo i procuratori imperiali, ai quali incombeva fra le altre cose la sorveglianza sopra i poderi dell' imperial patrimonio nonchè sulla regolare consegna delle molteplici contribuzioni di prodotti dovute al fisco (per es. per fornire i magazzini imperiali). Considerando ora che i beni provinciali, che formavano il *patrimonium Caesaris* e che perciò si dicono pure *res fiscales, bona fiscalia,* non tutti soleano darsi a fitto, ma venivano in parte amministrati e coltivati per proprio conto del fisco [2], si può dubitare se nelle iscrizioni sopra riferite si abbia l'indicazione, che il contenuto dell'anfora fosse una contribuzione dovuta al fisco dall'affittuario d'una parte del patrimonio imperiale (fiscale) situato in provincia, oppure se fosse un prodotto ricavato dai beni imperiali (fiscali) della provincia amministrati dallo stesso fisco. Se le anfore munite di queste indicazioni fossero state intere, si sarebbe forse potuto chiarire il dubbio, giacchè è probabile che nel primo caso il vaso avesse — credo nella parte opposta — anche la firma del contribuente.

Quantunque questa classe delle iscrizioni dipinte a pennello non ci abbia fornito date cronologiche di sorta, ne siamo largamente compensati dalla chiara testimonianza recataci dall' interessante gruppo or ora esaminato circa la provenienza di una parte del materiale del Testaccio dalla Spagna e dall' Africa. Sopra questo fatto importantissimo,

[1] Nello stesso senso l'iscrizione presso Henzen 5580 parla di un *proc. prov. Bithyniae Ponti Paphlagon. tam patrimoni quam rat. privatar .... item vice proc. patrimon. prov. Belgic. et duarum Germaniarum.*

[2] Cf. Marquardt *röm. Staatsverwaltung*, Leipzig 1876 vol. II pag. 251.

che viene così bene a completare un'indicazione per l'origine africana che trovammo già nei bolli (pag. 134), torneremo a parlare più tardi.

b) *Varie indicazioni in corsivo presso il manico.*

Quanto la materia finora trattata fu semplice e di facile esposizione, tanto più complicato e difficile sarà l'esame di questa classe delle iscrizioni dipinte; ma quantunque pieno di ostacoli, i quali ci obbligheranno di lasciar insolute non poche questioni, sarà pur fecondo di preziose notizie per la storia del Testaccio. Le difficoltà non provengono tanto da motivi esterni, vale a dire dalla forma corsiva dei caratteri, che spesse volte già per sè è di difficile lezione e che più spesso ancora per il deplorevole stato di conservazione, in cui ci pervenne la maggior parte delle iscrizioni, rende malagevole il loro intendimento, quanto dalla materia stessa, la quale apre ora ai nostri studî un campo del tutto vergine.

I singoli elementi che appariscono nel complesso di questo genere d'iscrizioni sono i seguenti:

a) la sigla ₰,
b) nomi abbreviati non appartenenti a persone,
c) numeri,
d) nomi proprî posti generalmente nel secondo caso,
e) aggiunte a questi nomi,
f) nomi servili nel primo caso,
g) data consolare.

Questi differenti elementi però non sono sempre adoperati tutti insieme in ognuna delle iscrizioni, dimodochè queste offrono non poche varietà, secondo che si compongono degli uni o degli altri di essi. Mi sembra perciò necessario di dare qui appresso un quadro progressivo delle differenti specie, anche per agevolare la nostra analisi.

1. *cuti alcimi CC....*

2. *lucidilli m?...*
....

3. *lac*
mediani eutihi

4. *florinu ...*
nympherotis m usi...

5. ℞
optati ....

6. ℞ XVI ...
corneli???..

7. R *cord ...*
mummiae quartul....

8. ℞
primigeni. CLXXXVSanem..

9. *act polycar ...*
manli??...

10. *act d ...*
aeliani m ...
ermero ...

11. *arc ...*
victoris XX s ...
....

12. *CCIS*
...ulinae XXX eu?...
s ...

13. *CCI ...*
rutilianae fideti ...
...

14. *orfito et] prisc[o] cos*
..... martinus
... CCVIIIIS

15. *orfito et] prisco cos*
... CCIIIIS
.... ermerotis c??????

16. *orfito] et prisco cos* ℞
... XX ????? a ...
CCXVS

17. *claro $\overline{II}$ et arabiano c[os]*
℞ *.. VIIIIS*
flavianae ....

18. ℞ *CCXVS fort*
bradua et v[a]ro cos
trepti ....

19. ℞ *cord CCXXXIIS* (tav. d'agg. N n. 6)
successi restitutus
imp commodo $\overline{II}$ et mart vero [$\overline{II}$ cos]

20. ℞ *port CCXIIIS* (tav. d'agg. N n. 3)
caquini??octaegrae
orfito et prisco cos

21. *XXCI*

orfito et prisco [cos] (tav. d'agg. N n. 1)

callisti XXIIII ?? ta???..

CCIIS a...

22. *℞ CCVIS*

orfito et prisco cos (tav. d'agg. N n. 2)

lautresi galli XV

modest veget

23. *℞ CCXIIIS*

corneliano et gallo cos (tav. d'agg. N n. 5)

aurelius celeristra

cr victor

24. *℞ astig......*

anni felicis????...

dd nn valeriano...

25. *℞ hispal XX CCXV...*

capitonis m car...

imp comm. II et vero [II cos]

La sigla ℞. — Questa sigla che ricorre sulla maggior parte delle iscrizioni di cui ora trattiamo, occupa quasi sempre il medesimo posto principale a capo delle indicazioni [1] e deve perciò avere un significato che, collegandosi

[1] La sigla forma le più volte il principio delle iscrizioni (n. 5-8. 18-20. 22-25); alcune volte trovasi in principio della seconda riga (n. 17); ma anche in questo caso può considerarsi come messa a capo delle indicazioni, non precedendo nella prima riga mai altro che la data consolare. Una sola volta (n. 16) è posta immediatamente dopo il consolato che occupa la prima riga.

strettamente agli appunti seguenti, può dirsi di un valore decisivo per l'apprezzamento dell'intero contenuto scritto in corsivo. La sua forma è in sostanza sempre la medesima, rappresenta cioè la lettera *r* del carattere corsivo romano, tagliata orizzontalmente da una linea più o meno lunga[1]: in questa configurazione di linee parmi che si possa ravvisare il nesso delle lettere *r, a, t,* le quali ci conducono alla quasi formola *rationis.* Non so se con questa interpretazione siasi raggiunto il vero significato della sigla, la quale non poche volte trovasi del tutto isolata, sia che dopo di essa segua un numero ovvero uno spazio vacuo; certo però è che trova un confronto nella simile ·R· e R isolata sopra i marmi grezzi (cf. *Annali dell'Istit.* 1870 p. 173 segg. n. 4. 6. 7. 98-100 ecc.), la quale dal ch. autore fu parimenti spiegata per *rationis,* cioè del fisco o del patrimonio imperiale (l. c. p. 108. 123)[2].

La medesima sigla occorre anche congiunta a nomi abbreviati (n. 7. 19. 20. 24. 25), che sembra non siano mai di persone, giacchè tutti gli esempî di lezione certa ci additano finora nomi di città, i quali vengono ancora una volta a confermare la provenienza spagnuola di una parte delle anfore del Testaccio e per di più rendono chiara testimonianza del vivo commercio fra Roma e la Betica; imperocchè *Cord* e *Cordub, Hisp* e *Hispal, Astig* e forse anche *Astigis,* che più di una volta si leggono dopo la sigla R, sono appunto i capoluoghi di tre dei quattro *conventus iuridici* di quella provincia, mentre il quarto, quello di Gades, è forse rappresentato dal nome abbreviato *Port* che potrebbe riferirsi al *Portus Gaditanus,* come è chiamato il porto che i Gaditani aveano dirimpetto alla loro città,

[1] Una sola volta (n. 7) manca la linea trasversale.

[2] Il supposto *rationis* sulle anfore come sui marmi non congiunto ad un che, ma isolato, mentre per la sua natura richiede imperiosamente un genitivo sia di persona sia di un corpo amministrativo od altro, ne rende alquanto malagevole anche la spiegazione; tuttavia sembra non esservi altro espediente che ritenere l'isolato *rationis* una formola da compiersi, per così dire, per ellissi.

τὸ ἐπίνειον, ὃ κατεσκεύασεν αὐτοῖς Βάλβος ἐν τῇ παραίᾳ τῆς ἠπείρου (Strab. III 5 § 3), e che in un certo caso potea esser nominato anche semplicemente *Portus*, come in appresso vedremo.

Numeri presso il manico e segni sul collo ed il ventre. — I numeri che non mancano quasi mai negli appunti scritti lungo il manico e che occupano differenti posti [1], stanno evidentemente come indicazione di due cose ben differenti l'una dall'altra, essendo ora alti, ora bassi: nel piccolo gruppo di cifre basse havvi finora XV, XVI, XX, XXS, XXIIII, XXX, mentre i numeri alti salgono da CLXXXVS fino a CCXXXXIIII, prevalendo però quei che di poco sorpassano il valore di duecento (CCIS, CCIIS, CCVIS, CCVIIIIS, CCXVS). Lo stato imperfetto, in cui ci pervenne la maggior parte delle iscrizioni di questa classe, ci consiglia a rinunciare ad un minuto esame di cotesti numeri spesse volte frammentati; ma se perciò rimarrà incerto il significato dei numeri bassi — sebbene la nota S (*semis*) anche a questi aggiunta escluda l'idea di numerazione ed induca piuttosto a crederli indicazioni di misura o di capacità —, per le cifre alte la spiegazione ci si offre spontanea a causa della lettera P, che precedendoli talvolta, deve esser interpretata per *pondo* [2].

Essendo ora certo che le cifre maggiori indicano il peso, e probabile che le minori stiano per indicare la capacità del vaso, è questo il luogo di trattare degli stravaganti segni posti sul collo e sul ventre delle anfore, non solo perchè in essi già da principio supposi « segni di misura o di peso indicanti o la capacità del vaso o la quantità

[1] Si trovano ora nella prima riga dopo il segno ℞ (n. 6. 18. 23) oppure dopo il nome di città (n. 19. 20. 25), ora dopo i nomi della seconda o terza riga (n. 8. 11. 12. 21. 22), ora in fine di tutte le indicazioni nell'ultima riga (n. 14. 16. 21).

[2] Non sarà superfluo notare, che la P innanzi i numeri alti non comparisce finora che in iscrizioni appartenenti alla metà del III secolo (tav. d'agg. N n. 7 con la nota dell'anno 254).

della materia contenutavi» (*Bull. dell' Istit.* 1872 p. 147), ma perchè anch' essi rappresentano evidentemente due differenti gruppi di valori. Che il valore rappresentato dalle note dipinte sul collo differisca da quello indicato dalle note poste sul ventre, lo dimostra il differente modo, in cui sono disposti i singoli elementi nell' uno e nell' altro gruppo. Resta dunque a dire che cosa siano quei bizzarri segni, che tanto assomigliano alle note musicali del medio-evo e che furono perfino supposti caratteri fenici. In quell' assieme di segni non è possibile ravvisar parole, perchè mentre troppo pochi sarebbero gli elementi alfabetici per formare parole in genere, troppo svariata ne è la disposizione per rappresentare parole ossia formole costanti. Poniamo all'incontro che ognuna di quelle note sia una cifra numerale, allora le difficoltà spariscono l' una dopo l'altra: rimarranno sempre numeri di bizzarra forma, è vero, ma se si tien conto del pennello che li dipinse, anche la forma troverà in certo modo spiegazione. Con la tav. d'agg. M sott'occhio non sarà difficile convincersi, che le note riunite sotto il n. 1 altro non sono che una lieve modificazione di C, che le seguenti (n. 2) danno il X un poco modificato, che quelle sotto il n. 5 rappresentano la cifra V — la quale talvolta anche sopra iscrizioni in marmo si avvicina assai alla forma dell'ultima nota —, che infine le note n. 6 altro non sono se non che il segno dell'unità. Conseguentemente le note ai n. 3 e 4 equivalgono a XX e XXX (sopra le iscrizioni marmoree se ne trova l'analogia nel ✕ e ⋇ messo per XX e XXX; cf. *C. I. L.* vol. II n. 1201. 1874. 2985. 2984; 1921), nè ci dovrà più offendere la bandiera più o meno ardita aggiunta alla cifra V (n. 5) o il modo come si volle congiungere fra loro XC (n. 8. 9) e XXCV (n. 11), e similmente anche le altre note numerali. Meno certa riesce l' identificazione delle note n. 7, le quali trovandosi sempre alla fine, credo che siano il segno per indicare la metà e quindi = S. Con questa chiave alla mano riconosceremo dunque nel gruppo di segni n. 8 il numero XCIIS, il XCIII nel gruppo n. 9, nei

seguenti 10-19 i numeri XXCIS, XXCVS, CVIII, CXCVIS, CXXCVIII.., CCIIIIS, CCVIIIS, CCXIS, CCXIIIS, CCXVS[1]. Nell'epoca di decadenza, vale a dire nella seconda metà del terzo secolo, la forma delle caratteristiche note numerali si modifica sensibilmente e comincia a degenerare in modo da renderne assai difficile lo scioglimento (n. 22. 23).

Accennai già che cotesti singolarissimi segni trovandosi su due differenti posti delle anfore rappresentar doveano anche due differenti gruppi di valori. E di fatto i segni dipinti sul collo ci danno finora numeri da 83 a 107½ o 108, mentre quei posti sul ventre da 188 salgono fino a 219½: essi stanno quindi non solo per questa bipartizione in rapporto con i due gruppi di numeri delle iscrizioni in corsivo, ma hanno eziandio intima relazione col gruppo di numeri alti di quella classe, giacchè gli uni e gli altri rappresentano più o meno il medesimo valore, — mentre differiscono sensibilmente i rispettivi gruppi di numeri bassi. Ma qui debbo aggiungere che talvolta anche sul nascimento del ventre, immediatamente sotto il manico, appariscono dei numeri, segnati ora con le regolari cifre romane, ora mediante quelle caratteristiche note: questa

[1] Non debbo qui tacere, che due numeri, soli fra i molti da me raccolti sul Testaccio, sembrano contradire al sistema di spiegazione or ora proposto, il XXCXV.. cioè ed il CCVVV.. (n. 20. 21 della tav. d'agg. M), nei quali offende la strana e direi quasi irragionevole composizione. Certo si è, che le difficoltà presentate dal secondo non sono facili ad eliminare, nel primo però mi sembrano soltanto apparenti: imperciocchè riflettendo che in coteste note manca il segno per denotare il numero 50 — per cui si scrive XXC per 80, XXCV in vece di LXXXV ecc. — non trovo difficoltà di ritenere che il numero 95 si scrivesse XXCXV, aggiungendo cioè XV al XXC. Arroge che nella Spagna sembra esser stata in uso una numerazione piuttosto singolare, e spesse volte irrazionale, come mi avvedo dopo aver dato uno sguardo al 2° volume del *C. I. L.*: trovo moltissime volte XXC, frequentemente LXXXX, si ha LXXXXIIII (n. 1398), LXXXXVII (n. 1830), XXXXIIX (n. 3935), XXXXXV (n. 2302) e finanche XXXXXXXX (n. 2061), nè manca un esempio di perfetta analogia pel nostro caso, cioè il numero XXCIIX (n. 2714).

terza classe di cifre contiene finora tutti numeri bassi (XIII, XVI, XVIII, XXVS, XXXIS) e corrisponderebbe dunque perfettamente al piccolo gruppo di numeri dello stesso genere contenuto nelle iscrizioni in corsivo. Sfortunatamente lo stato imperfetto e monco, in cui ci pervennero quasi tutti questi avanzi di scrittura, non ci permette di veder chiaro nè di dare un giusto apprezzamento alle singole particolarità. Certo si è però, che fra le meno frammentate iscrizioni dipinte ve ne è una (tav. d'agg. N. n. 1), la quale nella parte scritta in corsivo lungo il manico reca tre numeri in vece dei soliti due, e che nella medesima il primo dei tre numeri, il XXCI (o XXCS?), corrisponde precisamente al valore indicato con le bizzarre cifre sul collo dell'anfora per buona ventura ancora conservato; nè mancano altri esempî i quali rendono assai probabile, che il numero maggiore nelle iscrizioni in corsivo sia la ripetizione di quello segnato sul ventre. Come si possa spiegare una tale ripetizione lo vedremo in appresso.

Nomi posti nel secondo e primo caso; aggiunte a questi nomi. — Dovendo ora trattare degli svariati nomi ovvii in questa classe d'iscrizioni non possiamo che nuovamente deplorare le molte lacune cagionate ora dal tempo ora dalla rottura dei vasi — lacune che pur troppo impediscono di riconoscere, quale sia il significato di questi nomi in particolare, e quale il loro valore rispetto all' intero gruppo degli appunti in corsivo. Anzitutto è d'uopo accennare, che due essendo le principali varietà da questi nomi esibite, ne risultano per essi due ben distinti gruppi: l'uno comprende i nomi posti nel secondo, l'altro quei posti nel primo caso. Mentre quest'ultimo gruppo è poco numeroso e non esibisce finora che nomi evidentemente servili (*Privatus, Victor, Fortunatus, Qua?]rtinus*), nell'altro si notano non poche varietà, fra le quali due di qualche importanza: vi sono cioè nomi più o meno regolari con o senza il prenome (per es. *lautresi galli* cioè *L. Autresi Galli*, *caquini...octaegrae* cioè *C. Aquini...octaegrae?*, *Anni Felicis*,

Cuti Alcimi) e poi un numeroso gruppo di semplici cognomi, i quali, almeno in gran parte, ci additano persone di condizione servile o almeno libertina *(Callisti, Capitonis, Hermerotis, Nympherotis, Lucidilli, Optati, Primigeni, Trepti, Victoris* ecc.). Ma occorrono anche dei nomi accoppiati in modo tanto singolare quanto difficile a spiegarsi, come *Successi Restitutus, Mediani Eutihi, Modest(us* o *- i) Vegei(us* o *- i)*; compariscono nomi di donne *(Mummiae Quartul[lae], Marciae........)*, nomi infine o denominazioni come *Flavianae, [Pa]ulinae, Rubilianae Fidati, Castillense*[1] ed altri, pei quali dobbiamo attendere luce e schiarimento da' futuri ritrovamenti.

Quando nel 1874 in una adunanza dell'Istituto trattai brevemente di questo genere d'iscrizioni, fra le poche epigrafi scritte in corsivo allora a mia disposizione, due aveano il nome servile preceduto dal vocabolo *act(oris* o *- or)*; la quale circostanza m'indusse a credere che tutti i nomi scritti in corsivo indicassero gli *actores*, ai quali incombeva la vendita delle materie contenute nelle anfore (cf. *Bull. d' Istit.* 1874 p. 147). I due esempi però sono rimasti isolati, e sebbene si possa ancor sempre ragionevolmente supporre, che *actores* siano i servi nominati nelle nostre iscrizioni, ancorchè non preceduti dalla nota distintiva, è certamente necessario di tener ben conto delle differenti classi di nomi e di restringere ora i limiti per applicare tale spiegazione.

Quanto alle brevi aggiunte, che spesse volte tengono dietro ai nomi orora esaminati, vi si potrebbero supporre indicate le cariche o le qualità degli individui; ma nulla finora se n'è potuto ricavare, non essendo stato possibile di leggerne alcuna in modo soddisfacente.

Data consolare. — Ho lasciato a bello studio in ultimo le date consolari, perchè con queste siamo giunti alle più preziose testimonianze strappate alla taciturna e misteriosa

1 Si potrebbe pensare a denominazioni di tenute e di latifondi *(massa, praedium)*.

collina. I gruppi di consoli che finora si sono trovati sul Testaccio e quei raccolti nell'adiacente pianura in occasione degli scavi eseguiti negli Orti Torlonia — questi vengono distinti dall'asterisco — sono i seguenti:

Anno	140 ?	[*Imp. Antonino* $\overline{III}$ *et A*]*urelio cos*
»	144	*Avito et Ma*[*ximo cos*]
»	145	*Imp Antonino* $\overline{IIII}$ *et caes* $\overline{II}$ *cos*
»	146	*Claro* $\overline{II}$ *et Arabiano c*[*os*]
»	147	*Largo et M*[*essalino cos*]
»	148	*Torquato et Iuliano c*[*os*]
»	149	*Orfito et Prisco cos*
»	150	[*Galli*]*cano et Vetere co*[*s*]
»	153	[*Praes*]*ente et R*[*u*]*fino cos*
»	154	*Commod*[*o et Laterano cos*]
»	160	*Bradua et Varo cos*
»	174	*Corneliano et Gallo cos*
»	179	*Imp. Commodo* $\overline{II}$ *et Mart. Vero* [$\overline{II}$ *cos*]
		[*Imp. Commodo* $\overline{II}$ *et*] *Vero* $\overline{II}$ *cos*
* »	191	*Aproniano et Maurico cos*
»	227	*P. Felicio Albino e*[*t M. Laelio Maximo cos*]
»	228	*Modesto* $\overline{II}$ *et Probo* [*cos*]
»	230	[*Agricola et Cleme*]*ntino cos.*
»	251	[*Imp. Traiano Decio*] *aug III et Etrusc*[*o cos*]
* »	254	*dd nn Valeriano* [$\overline{II}$ *et Gallieno cos*]
		[*dd nn ? Val*]*eriano* $\overline{II}$ *et Gallieno co*[*s*]
		[*dd nn ? Valeriano* $\overline{II}$] *et Gallieno augg. cos*
* »	255	[*dd nn ? Vale*]*riano* $\overline{III}$ *et* [*Gallieno* $\overline{II}$ *cos*]

I primi frutti che da queste poche date consolari possiamo raccogliere tornano a profitto dei fasti. Da prima veniamo a conoscere la coppia *Claro II et Arabiano cos*, mentre i fasti segnano per l'anno 146 *Sex. Erucius Clarus II, Cn. Claudius Severus*. Chi è però questo Arabiano? sarà egli il suffetto di Claudio Severo, ovvero si chiamava questi Claudio Severo Arabiano? Mi sembra preferibile la seconda supposizione, la quale probabilmente tocca il vero,

leggendosi presso Sparziano (*Severus* 13): *occidit autem sine causae dictione hos nobiles..... Erucium Clarum..... Claudium Arabianum.....* soggiungendo che fra i ragguardevolissimi personaggi vittime di Settimio Severo molti erano stati consoli (*multi in his consulares*). Non è affatto probabile, che l'Erucio Claro e il Claudio Arabiano fatti uccidere da Settimio verso la fine del secondo o il principio del terzo secolo fossero i due che ressero il consolato nell'a. 146, ma è altresì chiaro che erano discendenti delle medesime famiglie — e vengono di fatto registrati dai fasti figli e nepoti di quei due agli anni 170, 173, 193 (e 200) —, dimodochè il cognome Arabiano esistente ai tempi di Settimio in quella famiglia dei Claudii potrà essere benissimo attribuito anche al console dell'a. 146.

L'altra novità ci vien recata dalla nota consolare *P. Felicio Albino e[t M. Laelio Maximo cos]* che, sebbene mancante del secondo nome, ho creduto dover assegnare all'a. 227 (v. pag. 173). L'Albino console di quest'anno però non aveva nè il prenome *Publius* nè il gentilizio *Felicius*, ma chiamavasi *M. Nummius* ed era figlio di M. Nummio Umbrio Primo Senecione Albino console dell'a. 206, come appurò il Borghesi (*Oeuvres* vol. V p. 493 sg.); sembra dunque che l'uno sia ben differente dall'altro. Cionondimeno ritengo l'uno e l'altro Albino la medesima persona: imperciocchè se la differenza dei prenomi non ammette la semplice congettura, che M. Nummio Albino figlio di un padre polionimo abbia avuto anche il raro, ma non inaudito gentilizio di *Felicius*, essa non esclude affatto la supposizione, che il console dell'a. 227 abbia avuto due prenomi [1] e che il suo intero nome sia stato *M. Nummius P. Felicius Albinus*.

Riguardo alle altre date consolari quasi nulla è da notare: in tutte i consoli vengono enumerati nell' ordine regolare, tranne in quella dell'a. 174 in cui vi è una inversione, essendo nominato prima Corneliano e quindi Gallo.

Prima di rivolgermi a trattare degli importanti risultati

[1] Se ne veggano gli esempi presso Marini, *Arvali* p. 234 sg.

che riguardano la storia della formazione del Testaccio, è necessario che io tenti di spiegare nel loro assieme gli appunti scritti in corsivo orora esaminati e di cercare una risposta alle molte dimande che spontanee sorgono intorno il loro significato ed il valore complessivo. Il ripetuto studio di questo difficilissimo gruppo d'iscrizioni mi ha persuaso che col materiale, ancorchè copioso, finora disponibile non si possano definitivamente risolvere alcuni importantissimi quesiti; purtuttavia credo di poter additare la via che mette all'intelligenza di una parte di esse.

Mi sembra potersi ritenere per certo, che il producente di derrate alimentari adempiva pienamente alle usanze e agli obblighi sia commerciali sia fiscali col far apporre sui recipienti destinati alla spedizione il proprio nome e qualche indicazione di peso e capacità, e che quindi gli appunti scritti lungo il manico non lo possono ben riguardare. L'esistenza del *rationis,* i nomi di città, il consolato, i numeri e svariati nomi hanno piuttosto tutta l'apparenza di essere appunti fatti in qualche ufficio governativo. E qui sarebbe assai importante l'aver certezza, se questi fossero scritti nel luogo di partenza, per es. in qualche porto spagnolo, oppure in quello d'arrivo, vale a dire in Ostia o in Roma stessa. Tenterò di recar un poco di luce proponendo una congettura.

È noto che l'amministrazione fiscale, tanto nelle provincie imperiali come in quelle senatorie, era affidata ad un supremo procuratore imperiale, dal quale dipendea un certo numero di procuratori di minor rango, cioè d'impiegati finanziari, i quali erano liberti imperiali; e che analogamente per l'amministrazione del *patrimonium Caesaris* funzionavano nelle provincie i *procuratores patrimonii,* ai quali, dopo la formale divisione dei beni inalienabili della corona da quei di personale e privata pertinenza dell'imperatore introdotta da Settimio Severo, aggiungonsi i non pochi *procuratores rationis privatae.* Non è supponibile che col sistema oltremodo pratico che animava tutto quanto l'ordinamento amministrativo romano si fosse trascurato di

dividere il territorio provinciale in più distretti per regolare da un lato le molteplici funzioni dei diversi procuratori e dei loro subalterni, e per agevolare dall'altro canto la sorveglianza di chi riceveva le derrate provenienti dall'estero. Immaginiamoci ora che per es. la Betica fosse stata divisa in un dato numero di distretti fiscali che avevano centro nelle principali città Corduba, Hispal, Gades, Astigi e via dicendo. Tutto ciò che fosse o regolare contribuzione degli affittuari dei beni fiscali (e di persone private?), o prodotto dei beni imperiali (o semplice mercanzia?) e doveva prendere la via di Roma, era spedito al capoluogo del rispettivo distretto per essere consegnato all'ufficio del procuratore imperiale o alla stazione ove si regolavano coteste aziende fiscali; le anfore contenenti l'olio, il vino, i grani, i legumi, le frutta secche e tutte quelle altre derrate alimentari che si solean trasportare in vasi d'argilla, giungevano alla stazione munite del nome del produttore e coll'indicazione del rispettivo peso e misura (v. p. 169); gl'impiegati addetti prendendole in consegna ne verificavano peso e misura e vi apponevano quindi tutte quelle notizie prescritte dal regolamento amministrativo per autenticare ufficialmente la ricevuta, nonchè per facilitare il controllo degli impiegati che ricevevano le anfore al luogo d'arrivo.

Con questa mia ipotesi trovano sufficiente spiegazione e l'isolato segno ℞ (equivalente come sembra a *rationis fisci*) per designare genericamente che l'anfora fosse di proprietà fiscale, e il *rationis fisci* congiunto ad un nome di città per indicare a quale distretto provinciale apparteneva la contribuzione fiscale [1]; così si spiegano non solo la data consolare, necessaria per fissare l'anno, in cui si era versato il tributo fiscale, ma pure i numeri, i quali con molta

[1] Si noti l'intima relazione che corre fra le formole *rationis fisci Cordub.*, *Astig.*, *Hispal.* ecc. e *fisci rationis patrimoni provinciae Tarraconensis* ecc. di cui sopra trattammo (p. 156), essendo nominati in questa un'intera provincia, in quella un distretto fiscale facente parte d'una provincia.

probabilità altro non sono se non che la verifica ufficiale del peso o della misura già indicati dal contribuente mediante le caratteristiche cifre numerali, e che per questa ragione appariscono come una ripetizione di queste indicazioni — ripetizione o quasi ripetizione, non essendo impossibile che gli impiegati imperiali non si trovassero qualche volta d'accordo col peso indicato dal contribuente o dal fabbricante. Anche per la maggior parte dei gruppi di nomi si acquisterebbe ora in certo modo la spiegazione. Imperciocchè gli individui nominati col *nomen* e *cognomen* e forniti qualche volta anche del prenome — sembrano essere liberti — si potrebbero ritenere per gl' impiegati finanziarî che presiedevano alla consegna e che convalidavano gli appunti d'ufficio col farvi apporre il proprio nome, mentre quei di carattere servile sarebbero i nomi dei loro subalterni che eseguivano l'operazione; e siccome nell'ufficio degl'imperiali procuratori non mancavano gli *actores*, a questi forse si riferisce una parte di quei nomi, che in due esempî almeno ci vengono espressamente qualificati per quei degli *actores*. Ma sarebbe anche possibile — e questa supposizione mi sembra aver grande probabilità — che negli appunti scritti in corsivo fossero ufficialmente inseriti anche i nomi degli *actores praediorum fiscalium domus Augustae*, i quali spedivano i prodotti dei fondi da essi invigilati alla stazione fiscale: in questo modo si chiarirebbero due particolarità, che altrimenti sarebbero assai difficili a spiegarsi, quella cioè dell'esser posto il nome generalmente nel secondo caso, e poi la presenza di nomi femminili: la sopra menzionata *Mummia Quartulla* per es. diverrebbe così la fattora, che al pari dell'*actor* avea cura dei fondi imperiali, una *actrix* come la *Prastinia Maximina* del Muratori (p. 913 n. 6).

Non intendo punto di voler applicare il proposto schema di spiegazione a t u t t e le note scritte in corsivo; certo è che converrà fare delle distinzioni secondo l'epoca, e sopratutto secondo il contenuto, essendochè una parte delle note sarà di natura affatto privata e non dovrà quindi con-

fondersi con quelle di carattere ufficiale; ma è altresì assai probabile che quelle, le quali riuniscono tutte le particolarità da noi esaminate, debbano esser considerate sotto questo punto di vista.

Se ora è giusta la mia supposizione che gli appunti lungo il manico delle anfore del Testaccio furono scritti nel luogo di partenza, allora s'intende anche, come per *Portus Gaditanus* si potea mettere semplicemente *Portus* (v. p. 161 sg.): adduco come prova gl'itinerarî segnati sopra i quattro vasi argentei delle Acque Apollinari[1] conservati nel museo Kircheriano, i quali essendo stati scritti nella Spagna da artefici Gaditani, pongono semplicemente *ad Portum*.

Terminato l'esame dell'ultimo gruppo del materiale scritto ci rimane il compito più gradito di svolgerne gli ultimi risultati e condurre alla desiderata meta il nostro ragionamento. Non è necessario di dimostrare, quanta importanza per la storia del Testaccio abbia già da per sè la serie di date consolari poch'anzi proposta; dovrò piuttosto far rilevare, come l'importanza cresca oltre ogni aspettazione per le speciali circostanze, che mi risultano dagli appunti circa il posto, ove giaceano questi frammenti muniti di date. I consolati riferibili agli anni 140, 144, 145, 147, 148, 149 furono trovati tutti sul versante settentrionale della collina, a metà fino a quattro quinti della sua altezza, eccetto quello dell'a. 147, che spostatosi, era venuto a cadere in basso, rimanendo però sempre nello spazio medio del medesimo lato settentrionale. Il consolato dall'a. 146 fu da me raccolto sopra uno dei tetti delle cantine situate nello spazio medio del lato che guarda oriente, per cui non si può dire con certezza, se appartenesse originariamente a questo lato del monte. I seguenti quattro che segnano gli anni 150, 153, 154 e 160 provengono tutti dal versante orientale: il primo rinvenuto non più al suo originario posto è di minor importanza, i due seguenti però giaceano a brevis-

[1] Cf. Marchi, *la stipe delle Acque Apollinari*, Roma 1852.

sima distanza l'uno dall'altro sul principio della parte media di questo lato, fra la metà e tre quarti dell'altezza del monte; l'ultimo era situato alla fine della parte media (ove la collina forma una sinuosità), a quattro quinti d'altezza. Seguono i consolati degli anni 174, 179, 227, 228, 230 tutti rinvenuti sul versante che guarda ponente. In questo versante esistono sul principio dell'ultimo tratto (dividendo il lato in tre parti, cominciando da settentrione) chiare traccie di una stradella che ascende da mezzogiorno, la quale servì evidentemente per un dato tempo a coloro che andavano a scaricare le anfore rotte sul Testaccio allora in formazione. Se ne vede tuttora l'andamento, che nello spaccato apparisce come una linea inclinata dello spessore di pochi centimetri, formata dai cocci molto triti e fortemente compressi per il frequente passaggio. Immediatamente sotto questa stradella si trovò ripetute volte il consolato dell' a. 179, e pochi metri più in basso, dunque fra strati più antichi, quello dell'a. 174; per la stradella ne risulta, che essa fu in uso poco dopo l'anno 179. Più verso il centro di questo versante, ove si trova il grande seno proveniente dall'asportazione dei cocci in tempi recenti, ma in altezza rilevante e quasi fra gli ultimi strati dei rottami, comparvero i consolati degli anni 228 e 230, l'uno poco discosto dall'altro; un poco più verso settentrione e qualche metro più in basso rinvenni quello che nomina Albino e che preferii attribuire all'anno 227 anzichè all'a. 206 per la prossimità agli strati che resero i consolati degli anni 228 e 230. L'ultima nota consolare, quella dell'a. 251, proviene dal primo tratto del lato orientale ($^1/_5$ d'altezza), non si rinvenne però al suo posto originario.

Non si potrebbe davvero desiderare una prova più esatta e più eloquente per la storia della formazione del Testaccio: trovare in un dato punto della collina un gruppo di anni quasi consecutivi, in un altro punto parecchi anni appartenenti agli stretti limiti di un decennio, vedersi ripetere lo stesso fenomeno in un terzo e quarto punto, rinvenire quei frammenti datati ancora al loro originario

posto e per di più trovarne in quei dati punti non un solo, ma due [1], dieci [2] e perfino venticinque [3] del medesimo anno — questi sono fatti che parlano assai chiaro.

Mentre adunque da un lato gli appunti circa il ritrovamento dei varî gruppi di note consolari dimostrano, quanto sia vero ciò che sopra si disse riguardo la genesi dello scarico (pag. 127 sg.), dall'altro canto è reso incontestabile, non solamente che il Testaccio crebbe gradatamente per una lunga serie di anni — le date consolari finora rinvenute fanno testimonianza per oltre un secolo —, acquistando in questa guisa piena conferma l'analoga osservazione fatta sui bolli (pag. 146), ma eziandio che il monte già sulla fine della prima metà del secondo secolo nella parte che guarda settentrione, era cresciuto fino a tre quarti e più della sua attuale altezza. A qual epoca però rimonti la sua origine, è tuttora ignoto; e sebbene con qualche probabilità possa argomentarsi, che non risalga al di là del primo secolo dell'impero, essa rimarrà ignota, finchè non si potranno esaminare gli strati più profondi: facciamo quindi voti, che la Commissione archeologica comunale di Roma, già tanto benemerita per l'esplorazione del ricco suolo romano, si accinga un giorno ad una critica e più profonda ricerca sul Testaccio, onde completare queste notizie tratte dall'esame della superficie del monte.

VI. Letteratura del Testaccio. Il sepolcro dei Rusticeli. Riassunto e ultime considerazioni.

Le nostre ricerche sul Testaccio, essendo basate sopra un materiale rimasto finora o del tutto sconosciuto o quasi interamente negletto, hanno dato un risultato, che si può dire addirittura nuovo, e che quindi non trova punti di contatto colla maggior parte dei tentativi anteriori di ri-

[1] Per gli anni 154, 160, 174.
[2] Per l'anno 179.
[3] Per l'anno 149.

solvere la questione intorno la natura e l'età del medesimo. Durante il medio evo i frammenti accumulati in quella collina si fanno appartenere ai vasi in cui i popoli soggetti aveano portato il loro tributo alla dominante metropoli; più tardi, dal secolo XVI in poi, l'esistenza del Testaccio si attribuisce a supposti quartieri di figoli, ai quali per la comodità dell'acqua e la facilità dell'imbarco dei loro prodotti Tarquinio Prisco avrebbe assegnato quel luogo [1], collegandovi una proibizione senatorile di gettare nel Tevere i rottami dei vasi [2]; altri vi scorgono un ammasso di olle, urne cinerarie e vasi di libazione fatto o ai tempi di Aureliano o dopo l'incursione de' barbari [3]. Mentre il difficile problema circa la natura del Testaccio non trova soluzione, l'insana critica di quel pernicioso ingegno di Pirro Ligorio trova che il monte era conosciuto dagli antichi regionari e gli impone il nome di *Doliolum* [4]. Questo nome gli rimane per più di due secoli, finchè l'assennato Marini gli muove guerra ed elimina quella voce corrotta da *Dolocenum* [5]: così il Testaccio, che se non altro avea acquistato un nome, ricade nelle primitive tenebre. Continuano però le congetture intorno al suo essere, e per variare un poco lo si connette fra le altre cose coll'incendio neroniano, dopo il quale si sarebbero accumulate le macerie della

[1] Cf. Marlianus, *urbis Romae topographia*, Romae 1544 p. 63; Nardini, *Roma antica*, ediz. del Nibby tom. 3 p. 320.

[2] Cf. anche G. S. Menochio, *le stuore*, Bologna 1678, centuria VI cap. LXXXII p. 301.

[3] Cf. Eschinardi, *lettera familiare sopra monte Testaccio* ecc. Roma 1697 p. 2; Fabretti, *inscr.* p. 244 seg.; Ficoroni, *le vestigia e rarità di Roma antica*, Roma 1744 lib. I cap. 22 p. 150; Venuti *descr. topogr. delle antichità di Roma*, Roma 1824 tom. 2 p. 47.

[4] « Il Ligorio nel suo libro *delle Paradosse* p. 40 si dà vanto di sì felice scoperta, e dice che si era cercato sempre di sapere l'origine del monte Testaccio presso gli antichi.......... *ohè se essi avessero letto et avvertito bene P. Vittore haverebbero trovato che si chiamava Doliolum, che vuol dire fatto di dogli*......... » Marini, *Arvali* pag. 618 nota 167.

[5] *Arvali* p. 540 seg.

fumante Roma in quel luogo [1]. Spunta finalmente una nuova êra, si abbandona il campo delle vaghe congetture e si comincia a studiare il Testaccio sul Testaccio stesso: il primo è il ch. Reifferscheid, il quale in un articolo inserito nel *Bull. dell'Istit.* 1865 p. 235-240 emise l'opinione, aver quella collina attinenza colle fabbriche ed i magazzini dell'Emporio (l. c. p. 236), ritenendola però un prodotto dell'epoca di decadenza e non anteriore al terzo secolo (l. c. p. 240). Sette anni dopo toccò al Testaccio l'onore di nuove indagini da parte del ch. P. Bruzza, il quale colla cortesia tutta sua propria agevolò anche queste mie ricerche, mettendo fin da principio a mia disposizione grandissima copia di bolli da lui raccolti, e facendo anche in seguito appositamente radunare nuovo materiale. Il ch. Bruzza dunque ritrovando nella Spagna parecchi bolli uguali a quei provenienti dal Testaccio, ed in altri supponendo menzionate città spagnuole ne dedusse, quei frammenti doversi riferire al commercio che da quel paese facea capo all'Emporio, confermando in tal guisa che il Testaccio « fu formato dei fittili dell'Emporio » (*Bull. dell'Istit.* 1872 p. 138). Coll'aiuto di alcuni bolli poi, che fanno menzione di tre Augusti (cf. sopra p. 141 sg.), egli assegnò gli ultimi strati di rottami alla prima metà del quarto secolo (l. c. p. 139 140).

Fra la leggenda medioevale che metteva in relazione il Testaccio con i vasi, in cui i popoli soggetti portavano il loro tributo a Roma, ed i risultati delle odierne ricerche corre senza dubbio una differenza abbastanza grande; ma quella tradizione era qualche cosa di più di una semplice tradizione popolare e conteneva il germe di un apprezzamento che oggi dobbiamo riconoscere per assai giusto. Che non fosse una delle sciocche favolette di quell'epoca, lo presentì già il ch. Reifferscheid, osservando che « le merci trasportate a Roma da ogni lido del mediterraneo metaforicamente poteano ben chiamarsi il tributo offerto

[1] Cf. Reber, *die Ruinen Roms*, Leipzig 1863 p. 548.

dall'*orbis terrarum* alla sua capitale » (*Bull. dell'Istit.* 1865 p. 240), e lo riconobbe anche il ch. G. B. de Rossi facendo notare, che se si favoleggiava dei nomi delle città e provincie scritti sui vasi del Testaccio, la volgare opinione sotto le sue forme poetiche avea qualche sostanza di vero (*Bull. di archeologia crist.* 1870 p. 21). Vorrei ora andare un passo più oltre e dire, che quella leggenda ebbe origine, dacchè si erano veduti su quel monte frammenti di vasi simili a quei, che oggi vi abbiamo raccolto e sui quali leggiamo difatti « nomi di città e di provincie ». Considerata sotto questo punto di vista la sostanza della leggenda diviene fatto positivo, e dovremo quindi riconoscere la verità delle notizie, le quali lo attestano espressamente, come per es. quella di Nicola Signorili citata dal ch. de Rossi (l. c. p. 21) e quella che si legge presso Ottavio Cleofilo di Fano allegato dal Marini nell'inedita sua raccolta di figuline p. 422 [1].

Prima di riassumere i risultati, a cui ha dato luogo il presente lavoro, è d'uopo che mi fermi sul monumento sepolcrale rinvenuto nell'interno della collina, essendo egli stato per molti cagione di ritenere il Testaccio un prodotto dei tempi di perfetta decadenza. Narra il Fabretti (*Inscr.*, Romae 1702 p. 239 segg.) che scavandosi [2] alcune grotte vinarie nella parte che guarda mezzogiorno, a sette piedi sotto il piano esterno e circa 50 piedi entro le viscere del monte si rinvenne « *terra pura* » ed ivi un cippo di travertino coll'iscrizione (Fabretti p. 239 n. 638): *Cippus*

[1] Ecco il passo di Cleofilo, che si trova nel rarissimo libretto dell'a. 1473 o 1478 contenente una sua lettera (*Octavius Cleophilus Baptistae Guarino, Antonio citadino, Nicolao Leoniceno* ecc. *amicis iocundissimis S. D.*) al fol. 15r.: « *Is mons ex uasis, quibus olim exterae gentes tributa Romam deuehebant, coaceruatus fertur, inde Textaceum a textis dictum; litteras indicio esse aiunt, quae in fractis fictilibus incisae urbium prouinciarumque nomina inscripta habeant* ».

[2] Il Fabretti dice « *anno superiori* » che a giudicare dall'anno in cui furono stampate le sue *Inscriptiones*, sarebbe dunque il 1701; Mabillon all'incontro dice espressamente, che la scoperta fu fatta nell'a. 1687 (*Museum ital.* I p. 154).

primus defixus erat contra angulum dexteriorem monumenti Rusticeli et aberat ab trunco monumenti p(edes) V et ab structura aquae clusaris p(edes) VS, dopo il quale «*ad enunciatam ab hoc cippo distantiam.*» si trovò il monumento dei Rusticeli con la rispettiva iscrizione (Fabr. p. 240 n. 639; cf. p. 289). Indi conchiude Fabretti che la formazione della collina, non potendo per questa circostanza appartenere a' tempi, in cui la riverenza pei sepolcri era ancor viva, debba essersi effettuata in epoca tarda, cioè cristiana.

Confesso che l'esistenza di questo antico sepolcro fra i cocci del Testaccio è un problema alquanto difficile a risolversi; e riesce più difficile ancora per una incoerenza nel rapporto fabrettiano. Anzitutto è chiaro che un cippo che adopera *defixus erat* e *aberat*, non può essere coevo al monumento a cui si riferisce, il quale dal canto suo per la dicitura dell'iscrizione e per la sua struttura (pietra albana e tufo) se non è più antico non è certamente più recente dell'ottavo secolo di Roma. Come si spiega ora, che il monumento si rinvenne precisamente alla distanza indicata dal cippo, mentre questo secondo la giusta osservazione del ch. Reifferscheid si dovè porre, quando la tomba de' Rusticeli n o n e r a p i ù v i s i b i l e[1]? Vediamo di conciliare siffatte contraddizioni. Dalla posizione in cui si rinvenne il vetusto monumento, si può argomentare, che i limiti meridionali dell'area destinata allo scarico si trovassero da principio a breve distanza dalla tomba; è perciò indubitato che quando si principiò a formare il Testaccio, i rottami si scaricarono in guisa da rispettare i diritti del vicino monumento, il quale circondato da un fosso murato *(structura aquae clusaris)* e misurando trenta piedi di lunghezza per ogni lato, non era certamente una delle tombe comuni. Accumulandosi però sempre più gli strati di rottami e dilatandosi soverchiamente lo scarico, la nascente collina si avvicinò fin presso il monumento — quando, sia a cagione

[1] *Bull. dell'Istit.* 1865 p. 239 annot.

di un terremoto, sia per una grossa frana, venne a crollare la parete meridionale del Testaccio investendo la sottostante tomba e ricoprendola di cocci. Si potea ora sgombrare il sepolto monumento e ripristinare il sacro areale: ma che ciò non avvenne, lo dimostra chiaramente il sopra menzionato cippo, il quale appunto perchè quello non si sgombrò fu eretto a memoria della scomparsa tomba, quindi gli imperfetti *defixus erat* e *aberat*. E notisi, che il cippo si dovè erigere — mi sembra certo unitamente ad un secondo cippo — poco dopo la catastrofe, perchè altrimenti non si poteano ben ripetere le due distanze indicate sui primitivi cippi. Tutto ciò avvenne, se non sbaglio, appresso a poco nella seconda metà del secondo secolo. Eccone le ragioni. Dallo schizzo alla p. 239 del Fabretti si rileva, che il monumento de' Rusticeli fu trovato ricoperto di un ammasso di cocci minuti; sopra questo è segnato uno strato inclinato di terra «*sesquipedalis circiter crassitudinis*» (pag. 244), sul quale posa l'intero monte «*ex testis crassioribus elevatus*». Il Fabretti ora non dice espressamente che il cippo si rinvenisse in questo strato di terra, egli parla soltanto di «*terra pura*» e sembra intendere la terra, sulla quale dovea esser basato il monumento; ciononostante mi pare certo che il cippo stesse propriamente in quello strato inclinato. «*Circa id sepulchrum*» poi, asserisce essersi rinvenute diverse monete, fra le quali ve ne erano specialmente di Adriano, di Elio Cesare e di Lucilla. Or bene: sono perfettamente d'accordo col Fabretti nel ritenere quelle monete un indizio che «*circa secundi saeculi dimidium aream a congestu testarum adhuc vacasse*», e aggiungo che appunto allora avvenne il seppellimento della tomba; dimostrai che questa non si scavò, ma che rispettando in certo modo la santità del luogo si pose il cippo. Lo schizzo fabrettiano ci dice inoltre chiaramente, che la superficie dei cocci caduti sul monumento — e che formavano necessariamente un piano declive — venne a bella posta ricoperta di terra, e ciò si fece non solo per potervi collocare il cippo o i due cippi, ma coll'intenzione

che quel luogo rimanesse d'ora innanzi rispettato dallo scarico dei fittili. Rispettato fu certamente per non breve tempo: ma lo scarico continuava, man mano i cocci si accumulano e torreggiano nuovamente minacciosi sull'areale insignito del cippo: un bel giorno si rinnova ciò che era accaduto molti anni indietro, crolla la parete di rottami e il cippo scomparisce per sempre. Il grande ammasso di rottami osservato dal Fabretti sopra lo strato inclinato di terra consistea di « *testae crassiores* », differenti da quelle « *minutiores* » frapposte a quello strato ed il monumento; e realmente gran parte dello scarico sul lato che guarda mezzogiorno appartiene ai tempi più recenti del Testaccio, come lo fanno supporre i bolli quasi tutti di brutta paleografia e la quasi assoluta mancanza delle iscrizioni dipinte [1].

Così mi sembrano scomparire le difficoltà che potea offrire una tomba trovata in mezzo ai cocci del Testaccio, e sarà perciò un mero caso l'essersi rinvenuto il famoso cippo precisamente all'enunciata distanza dal monumento [2].

A finale illustrazione del proposto tema sul monte Testaccio ripercorriamo rapidamente i risultati ottenuti dalle nostre ricerche.

Dopo aver esaminato il materiale di cui è composto il monte, considerato il modo della sua formazione e constatati i notevoli cambiamenti della primitiva sua superficie, i bolli sottoposti ad accurato esame hanno dimostrato, che il Testaccio è l'opera di successivi scarichi dei rottami vascolari eseguiti durante un lungo periodo di anni (pag. 145 sg.). Questo primo fatto fu in seguito pienamente confermato dall'esame delle finora sconosciute iscrizioni dipinte a pen-

[1] Agli scarichi più recenti del Testaccio appartiene anche una parte del versante rivolto a ponente.

[2] Venuti (*descrizione topogr. delle ant. di Roma*, Roma 1824, tom. 2 p. 48) dice « Ultimamente tra questi frammenti di monte Testaccio si è scoperto un sepolcro de' gentili » senza però aggiungere altro, dimodochè siamo dispensati di trattare di questa seconda tomba, se pur sarà esatta la notizia.

nello, le quali alla solenne testimonianza del successivo crescere aggiunsero una serie di date tanto positive, da metterci in grado di poter oggi non solo asserire nel modo più assoluto, che sulla metà del secondo secolo incirca la parte settentrionale del Testaccio si era digià elevatá a quasi tre quarti della sua attuale altezza, ma eziandio indicare in qual posto del monte si scaricò alla fine della prima metà del secondo secolo, in qual punto verso il principio della seconda metà, dove un decennio più tardi, dove ai tempi di Commodo, dove finalmente verso la prima metà del secolo terzo (pag. 172 segg.).

Oltre questi principali risultati intorno alla formazione e la cronologia del Testaccio, i bolli e particolarmente le iscrizioni dipinte ci rivelarono una quantità di fatti, che si collegano alla natura del monte, e che riflettono perciò viva luce sul suo essere e la sua destinazione. Anzitutto si è reso oggi indubitato ciò che i due ultimi indagatori delle cose del Testaccio, i sigg. Reifferscheid e Bruzza, aveano o supposto o cominciato a dimostrare, e prima di essi anche il Nardini avea accennato [1] — che cioè il monte Testaccio sia nato e cresciuto dagli avanzi de' vasi di trasporto, che giungevano agli scali situati alle sponde del Tevere sotto e oltre l'Aventino. E mentre tutti gli indizî concorreano a farci riportare quei frammenti testacei all'antico commercio, la chiara testimonianza di alcuni bolli e di non poche iscrizioni dipinte assegnavano quegli avanzi al vivo e continuo commercio che dalla Spagna, e segnatamente dalla fertilissima Betica, facea capo all'Emporio (pag. 156. 161), nè ci mancarono le prove per quello che l'Africa aveva con Roma (pag. 134. 156).

E qui possiamo aggiungere che le grandi anfore di forma sferoidale (tav. d'agg. L n. 1), tanto frequenti sul Testaccio, sono appunto quelle di cui si serviva il commercio

[1] *Roma antica*, Roma 1818-19 lib. 7 cap. 9 (tom. 3 p. 320): « Oltre di che non è strano, che dalla frattura anche di molti dei vasi, ne' quali venivano per fiume varie mercanzie, crescesse il monte ».

spagnuolo: perciò nella Spagna, ove furono fabbricate, si ritrovano quelle medesime loro impronte figuline che noi raccogliamo sul Testaccio. Accertato il fatto, che la maggior parte delle impronte figuline del monte appartiene alla penisola de' Pirenei, siamo ora in grado di pronunziare un giudizio riguardo tutti quei bolli di anfore, che uguali si rinvengono tanto sul Testaccio quanto in Francia, in Inghilterra, nella Germania, nella Svizzera, in Olanda ed altrove [1]: non diremo cioè aver anche questi paesi mandato i loro prodotti a Roma — senza negare assolutamente, che almeno le Gallie abbiano potuto spedire alla capitale dell'orbe qualche loro prodotto prelibato [2] —, ma conchiuderemo piuttosto, che dai porti della Spagna si diffusero anche in quelle contrade gli abbondanti e svariatissimi prodotti, specialmente della Betica.

Dalla sola mancanza d'impronte figuline greche sul Testaccio il ch. Reifferscheid conchiuse già « che da Ostia sul Tevere venivano a Roma principalmente le merci della Spagna, Gallia ed Affrica » (*Bull. dell' Istit.* 1865 p. 240 nota 2). In sostanza l'osservazione è giusta, come hanno dimostrato specialmente le iscrizioni dipinte; e posso confermare, che anche in seguito non apparve alcun bollo che si possa riferire ad anfore di vera provenienza greca, sebbene non manchino impronte e frammenti di scrittura a lettere greche trovati sul Testaccio e negli Orti Torlonia (v. pag. 148); i bolli sono i seguenti:

ΙΟΥΛΙ.. , ΔΕΜΕ..[3], ΔΗΜΟC , ..ΙΝΠΟC

[1] Se ne vegga l'elenco in fine del cap. VII.

[2] Mentre gli antichi scrittori sono pieni di notizie che dimostrano la fertilità specialmente della Spagna meridionale e lodano la squisitezza dei suoi prodotti tanto terrestri quanto marini, della Gallia poco se ne parla, nè hanno ancora gran rinomanza i suoi vini e gli olî — ad eccezione del *vinum picatum* dell' agro viennese che era assai stimato; la Britannia poi mandava a Roma metalli, pelli, schiavi e cani (Strab. 4, 5 § 1), tutte cose che non soffrivano il trasporto nelle anfore.

[3] Non ostante la Δ il nome non sembra esser greco.

di cui l'ultimo è tratto dalle schede del chiarissimo P. Bruzza).

Dopo i risultati generali che vennero ad illustrare la cronologia e la natura del monte, le iscrizioni dipinte e in particolar modo quelle scritte in corsivo, ci introdussero in un campo finora quasi sconosciuto: agli schiarimenti intorno alcune istituzioni commerciali (pag. 151 segg.) e alla conoscenza di una nuova forma di cifre numerali (pag. 162 sg.) si aggiunsero le notizie riguardanti le contribuzioni fiscali della Spagna e dell'Africa, e di più trovammo chi ci può condurre nei penetrali dell'amministrazione fiscale, particolarmente della Betica, e chi ci permetterà di gettare perfino uno sguardo nell' ufficio degli impiegati finanziarii (pag. 169 segg.). Un materiale incompleto e in frammenti rese assai difficile la dilucidazione di quelle notizie, capaci - ne son persuaso - di ricevere da ulteriori scoperte notevoli cambiamenti e forse anche rettificazioni non insignificanti: ciò vale in special modo riguardo le indicazioni scritte in corsivo, dal cui complesso non so se una volta non se ne potranno staccare gruppi, che meglio si riferiranno alle istituzioni daziarie e tributarie dell'impero romano anzichè a quelle del fisco.

Dagli umili e negletti cocci del Testaccio è partita una inaspettata luce; e sebbene il quadro che abbiamo cercato di svolgere per le ragioni più volte accennate sia incompleto, la scienza fin da ora ne trae un profitto che certamente non è spregievole.

Conchiudo il mio ragionamento sul proposto tema augurandomi, che il presente lavoro inviti ad esaminare anche gli altri accumulamenti di frantumi vascolari simili al Testaccio, i quali si dicono esistere a Taranto (*Bull. dell'Istit.* 1853 p. 116), ad Alessandria di Egitto, al Cairo (Burn, *Rome and the campagna* 1871 p. 209) ed altrove [1],

[1] Non è certo, se le masse di cocci riunite presso Cecina (Targioni-Tozzetti *relazioni d' alcuni viaggi in Toscana*, Firenze 1770 tom. IV p. 369 segg.) appartengano o no a figoline locali.

e che dalla combinata letteratura testacea si possa vie meglio illustrare la distesa rete commerciale, che riuniva l'oriente e l'occidente al centro dell'impero romano.

VII. Scavi negli Orti Torlonia

La frequente menzione degli Orti Torlonia nelle precedenti pagine esige un breve resoconto degli scavi eseguiti in quella località.

Gli Orti Torlonia situati alla destra della via della Marmorata sono circoscritti da questa, dalla via della Serpe e dai « Prati del Popolo Romano », trovansi dunque in istretta relazione col Testaccio, dal quale sono divisi nella parte meridionale solamente da una strada; non devono per questo confondersi con la Vigna Torlonia posta a breve distanza sulla medesima via della Marmorata, ma a sinistra di essa e più verso Porta S. Paolo. Sul finire dell'anno 1873 volendosi fabbricare un nuovo quartiere sull'area degli Orti Torlonia si principiarono i lavori di sterro, nei quali ben presto si rinvennero a poca profondità moltissimi rottami di vasi cretacei uguali a quelli del Testaccio [1]. Se ne trovarono in seguito estesi e profondi strati, che in diversi punti riempivano ambienti semidistrutti di differente forma e grandezza; le mura erano per lo più di *opus reticulatum* alternato con struttura laterizia. Non è mio compito di trattare circostanziatamente di ciò che si rinvenne in occasione di questi lavori di sterro; dirò soltanto che quei fabbricati semidiruti offrivano tutti i segni di esser stati magazzini o depositi appartenenti assai probabilmente agli scali tiberini, di cui a breve distanza esistono i ruderi. Tanto è vero che in uno di questi depositi furono trovate presso una parete alcune anforette ancora murate al posto, mentre in uno scavo fatto vicino al muro che divide gli Orti Torlonia dai Prati del Popolo Romano si

[1] Nei primi strati di terreno si rinvennero oltre a differenti oggetti di scarico anche parecchi frammenti di vasi del genere aretino.

rinvenne sotto uno strato di rottami assai profondo una lunga serie di grosse anfore di forma sferica, ordinate in linea retta e accatastate capovolte in due e tre ordini le une sopra le altre [1]. Essendosi trovato ricolmato di rottami il luogo ove stavano queste anfore, non si potè con certezza stabilire, se le lesioni, che più o meno in tutte apparivano, furono cagionate dall'avervi scaricato sopra quella quantità di cocci, oppure se i vasi erano già difettosi, allorquando furono sovrapposti gli uni agli altri. Nessuno di essi, per quanto ho potuto osservare, avea traccia di iscrizione a pennello, anche le anse erano prive di qualsiasi impronta, mentre l'uno e l'altro genere d'iscrizioni non mancava fra i rottami sovrapposti.

I quattro principali cavi e tasti fatti durante i lavori in diversi punti degli Orti collo scopo di estrarre i cocci, che poscia furono pestati ed impiegati nella costruzione di alcune fogne, hanno dimostrato ad evidenza che l'area occupata una volta dai sopra menzionati magazzini, abbandonati o distrutti per qualche grave avvenimento, servì come luogo di scarico di rottami non già in tempi relativamente recenti, ma ancora in epoca antica. Sia pure che i rottami fossero stati impiegati dopo la supposta catastrofe soltanto per colmare i vani racchiusi da quelle muraglie, quel luogo sembra esser stato poscia destinato a ricevere per qualche tempo dai vicini luoghi di scalo i vasi di trasporto, che nel trasbordo o in altre circostanze andarono a male [2]. Dalle iscrizioni a pennello, e fino ad un certo

[1] Sembra che anche nel luogo ove sorge il Testaccio, anticamente esistessero dei magazzini, essendosi trovati « a piè e all'intorno di questo monte ... vasi lunghi e stretti intieri » (Ficoroni, *le vestigia e rarità di Roma antica*, Roma 1744 p. 150).

[2] Le adiacenze degli antichi scali tiberini sono per una considerevolissima estensione ripiene di grandi ammassi di cocci simili a quei che si rinvennero negli Orti Torlonia, non solo sulla sponda sinistra del Tevere (cf. Parthey nella *Archaeol. Zeitung* 1868 p. 16. 105; Platner e Bunsen *Beschr. d. Stadt Rom* III, 1 p. 434) ma anche sulla destra. Io stesso ebbi occasione di vederne uno strato assai esteso, allorquando quattro anni fa, se non erro, si fecero dei lavori per con-

punto anche dalle impronte sui manichi e sopra altre parti

durre l'acqua ai lavatoi costruiti sulla sponda destra del fiume dirimpetto all'antico scalo pei marmi. Il taglio praticato nel suolo cominciava dalla via di S. Michele e permise di esaminare il tratto, che passando lungo l' Ospizio di S. Michele traversa la piazza di porta Portese e giunge fino ai detti lavatoi: era tutto occupato da uno strato quasi continuo di cocci, appartenenti a vasi di piccola dimensione e di speciale fabbricazione lungo la via di S. Michele, a vasi più grandi sulla piazza di porta Portese, alle grosse anfore del Testaccio nel rimanente tratto di strada, in alcune parti però frammisti a rottami di vasi rossi del genere aretino. Nella *Descr. di Roma e dell'agro rom.* dell'Eschinardi (Roma 1750) da cui trasse le sue notizie il Venuti (*Descr. topogr. d. ant. di Roma*, Roma 1824, vol. 2 pag. 47), leggesi inoltre (p. 313) « che la chiesa di S. Francesco a Ripa è fondata sopra a simili frammenti; così in una vigna del marchese Maccarani vicina alla porta di S. Paolo a piè dell' Aventino [è l' attuale vigna Torlonia a sinistra della via della Marmorata] si sono trovati altri segni di simili lavori, e prudentemente si stima che tutte queste fossero figoline per vedervisi ogni sorte di vasi anche intieri; onde è probabile che simili avanzi fossero frammenti di dette figoline ». L' Eschinardi accenna con queste parole all' opinione assai divulgata specialmente dai tempi del Marliani e Andrea Fulvio in poi, esser state nelle vicinanze del Testaccio le officine dei cretai. Non essendovi però prova alcuna per documentare l' esistenza di un quartiere di figoli in questa contrada, e considerando che le indagini sul Testaccio e gli scavi negli Orti Torlonia, cioè in una parte dell' adiacente pianura di detto monte, indicano tutt' altro che i residui di officine di cretai, ci conviene respingere le figoline almeno dal Testaccio e dall' area circostante e cercarne il posto altrove. Questo si potrebbe supporre nella contrada fuori la porta Trigemina riflettendo all'iscrizione edita dal Boldetti, *Roma sotterranea*, vol. III p. 118 n. 35, la quale indusse il ch. de Rossi a cercare nella località del Testaccio la « lagunara di porta Trigemina » ivi nominata (*Bull. dell'Istit.* 1858 p. 116); ma visto che il ristretto spazio sotto l'Aventino era tutto occupato oltre alla pubblica strada dalle *salinae*, da portici, da luoghi di sbarco, da immensi magazzini di differente specie ed altri stabilimenti destinati al commercio (cf. Jordan nella *Archäol. Zeitung* 1868 p. 18. 19) e che questi continuavano più oltre lungo il corso del Tevere occupando anche la pianura del fiume, non trovo il posto per collocarvi il quartiere dei figoli. Nè mi dissuadono le singolarissime impronte sotto due lucerne della collezione Passeri EX OFF P VETTI AD PORT TRIG (Passeri, *lucernae fictiles* vol. III tav. 7) e EX OFF· P·IVL·FAR | AD PORT·TRIG· (*Marmora Pisaurensia* p. 169; Murat. p. DIII n. 10), perchè, se pur saranno genuine, non si tratta ivi che

delle anfore ivi raccolte [1], ho potuto inoltre dedurre con

di officine di lucerne, tutt'al più di vasellame minuto e fino. (Riguardo alla parola *lagunara* o piuttosto *lagenaria*, come propose di emendare il ch. de Rossi (cf. *Bull. d. Istit.* 1865 p. 235 nota 2), il sig. Reifferscheid inclina a riconoscervi il significato di d e p o s i t o anzichè di fabbrica di *lagenae* (*Bull.* l. c.); non credo a ragione, imperciocchè un tale deposito dovea chiamarsi *lagenarium*, come la parola *tegularium* della *lex col. Iuliae Genetivae* cap. 76 significa indubitatamente « deposito di tegole ». La lagenaria della iscrizione Boldettiana invece si riferisce chiaramente alla defunta Leontia, la quale fu *ad porta Tricemina lagunara*, cioè venditrice di *lagenae*).

Qui mi potrei fermare contentandomi di aver eliminato con quelle ragioni e quegli indizi, di cui finora disponiamo, il supposto quartiere dei figoli dalla porta Trigemina fino alle adiacenze del Testaccio; ma ciononostante non vorrei abbandonare del tutto l'opinione dell' esistenza di un quartiere di figoli nelle vicinanze dell' Aventino e dell' antico Emporio, poichè, se in gran parte avrà avuto origine dalla grandissima quantità di cocci sparsi per questa contrada, potrebbe anche fondarsi sulla tradizione sempre continua. Vorrei dunque azzardare la congettura, che anticamente abbia esistito un quartiere di figoli d i r i m p e t t o agli stabilimenti di commercio e luoghi di sbarco *ante portam Trigeminam* sulla riva d e s t r a del Tevere nelle vicinanze dell' odierno Ospizio di S. Michele, fondando tale congettura anzitutto sui residui sopra menzionati, i quali in quella parte convengono benissimo con le officine di cretai (mentre gli altri fuori di porta Portese per la loro natura si qualificano per avanzi dei magazzini che stavano in relazione coll'Emporio), quindi sulla vicinanza di abbondanti cave di marna figulina sul Gianicolo e finalmente sul fatto che ancor'oggi esistono numerose officine di cretai in questa parte di Trastevere, i quali potrebbero tradizionalmente aver conservato la loro stazione per molti secoli. Non voglio spingere più oltre il ragionamento e cercare se si possa ragionevolmente mettere in relazione o questa contrada con le indicazioni *ad portam Trigeminam* e *a porta Trigemina*: farò invece notare, che benchè situate alla riva opposta del fiume, le figoline aveano perfetta comunicazione col quartiere eminentemente commerciale dell'Emporio. Accennerò in ultimo, che il semplice fatto dell'esistenza di una enorme quantità di cocci presso l'Ospizio di S. Michele ha anche una certa importanza per la topografia del luogo, somministrandoci ancora una prova per la impossibilità di collocarvi i *Navalia*.

[1] In tutto furono raccolti incirca 800 bolli di anfora, fra i quali però moltissimi replicati. I frammenti di vasi con iscrizioni o note dipinte, non tenendo conto dei minutissimi avanzi di niuna importanza, sommano a più di 130.

somma certezza, che il riempimento dei ruderi e del suolo adiacente avvenne in epoche differenti. Di fatto le iscrizioni dipinte rinvenute nel primo cavo, che si aprì poco lungi dal casino isolato verso ponente, e che per la sua estensione ed il ritrovamento dei sopra accennati ruderi di magazzini fu il più importante per la topografia di quel luogo, mi sembrarono appartenere tutte alla metà del secondo secolo, sebbene per la mancanza di date consolari non se ne possa determinare l'epoca precisa. Il secondo cavo, più piccolo del primo e distante da questi un settanta passi incirca verso ponente, rese due volte il consolato dell'a. 191. Dal terzo finalmente, eseguito vicino al muro di divisione verso i Prati del Popolo Romano, cioè in direzione meridionale del primo, sortirono alla luce parecchie iscrizioni aventi la nota consolare degli anni 254 e 255, mentre tutte più o meno differivano da quelle rinvenute negli altri cavi per la forma trascurata dei caratteri.

Da questi brevi cenni chiaramente apparisce, che fra gli scarichi degli Orti Torlonia e quei del Testaccio esiste una relazione tanto intima, che non sarebbe stato ragionevole di far una distinzione fra l'uno e l'altro, quando trattammo del loro « materiale scientifico ».

Come sia poi stato possibile, che i frammenti di fittili siansi gettati in grandissime quantità in quell'areale, mentre pochi passi più oltre esisteva un'apposito luogo per lo scarico, il Testaccio, sembrami doversi spiegare da'straordinari avvenimenti — terremoti, incendi, inondazioni — che da tanto in tanto funestavano quel quartiere commerciale, in cui le anfore erano accumulate in enormi quantità: a tali sinistri accidenti, che esigevano lo sgombro sollecito dei rottami, si dovrà attribuire l'occupazione dell'area adiacente al Testaccio. E siccome anche sul Testaccio stesso si trovano riunite in alcuni punti masse considerevoli di frantumi appartenenti tutti alla medesima epoca, ne dedurremo che tali straordinari aumenti dello scarico si debbano attribuire alle istesse cagioni che valsero ad ingombrare le sue adiacenze, come dalla insolita frequenza

della data consolare dell'a. 149 (pag. 174) conchiuderemo, che in quell'anno o poco dopo avvenne una di quelle catastrofi, che mise a rovina le *horrea* del grande Emporio di Roma.

Aggiungo in fine i bolli di anfore del Testaccio e degli Orti Torlonia che si ritrovano in altri paesi e che dovranno quindi considerarsi di origine spagnuola. Non debbo però lasciar inosservato, che per mancanza di pubblicazioni speciali della Francia e della Germania il seguente elenco non può esser completo. Le lettere frapposte a ( ) sono in nesso. Q · A GEMELLI Francia: Allmer *Inscr. de Vienne* n. 1622; Svizzera: Mommsen *Inscr. conf. Helv.* n. 352, 92. — L · A · GER [1] Inghilterra: *C. I. L.* vol. VII 1331, 3. — L·A·L⸸ Francia: Allmer n. 1561; Svizzera: Keller und Meyer *Nachtr. zu d. inscr. Helv.* n. 69; Olanda: Janssen, *musei Lugduno-Batavi inscr. gr. et lat.* p. 155 n. 254. — A·L·F·O e A·L·FO Germania: I. Becker, *röm. Inschr. u. Steinsculpturen d. Museums d. Stadt Mainz*, Mainz 1875 p. 110. — APF... Inghilterra: nel museo Britannico (APFS, da comunicazione privata). — L·Λ·PΛE Francia: Aurès *Marques de fabrique du musée de Nimes* p. 48 n. 185. — ACIRGIF e ACIRGI Francia: Allmer n. 1506; Svizzera: Mommsen n. 348, 5; Germania: *Jahrb. d. rhein. Vereins v. Alterthumsfr.* 58 (1876) p. 201; 60 (1877) p. 80. — Q · Æ(LI) · M(NI)CI(ANI) Francia: Aurès p. 19 n. 54. — M·ÆM·RVS Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 6. — AEME... cf. Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 117. — AGRICOLA (imperfetto in fine) Svizzera: Mommsen n. 348, 1. — C · A NO(NI) · QV(IE)T⸸ Francia: Allmer n. 1520 (1623?); Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 13 a. b. c (cf. 1331, 80?). — G·(ANT)·QV(IE)T cf. Spagna: *C. I. L.* II 4968, 18; Francia: Allmer n. 1521; Germania: *C. I. L.* III 6007, 2. — ΑVA e P·ΑVA Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 17. 19. —

[1] Altri bolli del medesimo figolo hanno L · (AV)R GER.

ii *asur* hERACLÆ|*pat et* FIL F BAR (v. pag. 136) Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 20. 141. — T·ATI(LI)·ASI(AT)ICI (v. pag. 133) Francia: Allmer n. 1559, incorretto. — QCCF cf. Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 25; Francia: Allmer n. 1630. — ..C·E·F·P cf. Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 44. — L·C·F·P·C Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 26. — LCM cf. Spagna: *C. I. L.* II 4967, 5 (tegola?). — QCR Francia: Allmer n. 1632. — C(ALP)VRN·B Francia: Allmer n. 1517. — II CAMILI | MELISSI (a lettere incise) (v. pag. 137) Spagna: *C. I. L.* II 4968, 19; Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 59c; Olanda: Janssen p. 154 n. 245. — CEN(HI)SPSÆ Spagna: *C. I. L.* II 4968, 22 (scorretta); Svizzera: Mommsen 348, 4 molto scorretta. — HISP · SÆ(NI), HISPSÆ(NI) corona, HISPANSÆN Spagna: *C. I. L.* II 4968, 31; Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 54(?); Svizzera: Keller und Meyer *Nachtr.* n. 69. — F·CERAR(IA) (v. anche pag. 135) Inghilterra: nel museo Britannico (da comunicazione privata). — PCICE(LI) e PCLO(DI)ICELI (cf. pag. 133) Francia-Belgio: Schuermans *sigles figulins* n. 1453, cf. n. 1446, Allmer n. 1606 (incorrette). — CONS FC Spagna *C. I. L.* II 4968, 25. — DAΣCOL Spagna: *C. I. L.* II 4968, 26; Francia: Allmer n. 1540. — DOMS Francia: Allmer n. 1541; Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 43. — III EN(NI)·IV corona (cf. pag. 137) Spagna: *C. I. L.* II 4968, 27; Francia: Allmer n. 1556, Tudot *coll. de figurines en argile* p. 68, 69 n. XC, 71 (molto scorretta). — III ENNIORIVLSAE (cf. pag. 138) Francia: Allmer n. 1557 molto scorretta. — FXIIII (a lettere incise) Germania: *Jahrb. d. rh. Vereins* etc. 60 (1877) p. 84. — S·F·E Olanda: Janssen p. 158 n. 296. — LFCRESCV... cf. Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 48 ann. — LFCCVFM Germania: Houben und Fiedler *Denkm. von Castra vetera* p. 54. — FCCVFPAC e LFCCVFS cf. Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 48a.b. — LFCCVFC(AT) Olanda: Janssen p. 158 n. 289. — GFSCVFM e GFSCVFC Olanda: Janssen p. 139 n. 89. — LFCFP Germania: I. Becker p. 110; Olanda: Janssen p. 154 n. 240. — TFANV Francia:

Schuermans n. 2163. — G·A·F· Spagna: *C. I. L.* II 4968, 21. — G·M·M·F⸸ in tabella ansata Spagna: *C. I. L.* II 4968, 32. — GRADOS Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 37. — MHAS (a lettere incise) Spagna: *C. I. L.* II 4968, 17. — GIΛB , GIΛB , C·I·AL·B Svizzera: Mommsen 348, 7; Germania: *Jahrb. d. rhein. Ver. v. Alterthumsfr.* 8 (1846) p. 173; Olanda: Janssen p. 157 n. 287. — C·P(ALB)S(AT) cf. Austria: Steiner *cod. inscr. rom.* vol. IV n. 3305, *C. I. L.* III 6007, 7. — CI⸸B Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 55. — M·I·M e MIM Francia: Allmer n. 1588. 1589; Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 77a.b. — QIMFN Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 56. — Q·I·M·MACR (a lettere retrograde) Francia: Allmer n. 1552 incorretto; Inghilterra: nel museo Britannico (da comunicazione privata). — L·I·IS Inghilterra: nel museo Britannico (da comunicazione privata). — ISMILOF Francia: Aurès p. 51 n. 227; cf. Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 58. — PIVLCRIS(PI) e P(IVL) C(RI)SPI Francia: Allmer n. 1569. 1621 incorretto. — L IVNI M | ELIS SI (v. pag. 182) Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 59 d-f incorretti. — II IVN·MELISSI | ET MELISSE e II IVN·MELISSI | ET MELISSE (v. pag. 137) Spagna: *C. I. L.* II 4968, 20; Francia: Tudot p. 72; Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 59a.b; Svizzera: Mommsen 348, 11, Keller und Meyer *Nachtr.* n. 69. Tutte più o meno scorrette. — L·M·L Olanda: Janssen p. 155 n. 253. — PMF cf. Spagna *C. I. L.* II 4968, 33. — QMR Francia: Allmer n. 1684; Svizzera: Keller und Meyer *Nachtr.* n. 69; Olanda: Janssen p. 155 n. 255. — L·M·C Francia: Aurès p. 24 n. 72. — FIGMED (v. pag. 135) Svizzera: Mommsen 348, 6. — III MIN | ICIOR (cf. anche pag. 137) Olanda: Janssen p. 154 n. 244. — PMOCV | FIGEDO Inghilterra: nel museo Britannico (da comunicazione privata). — MV(RI)C e T·F·A (accoppiati) Svizzera: Keller und Meyer *Nachtr.* n. 69. — QNDFAB , QND·PHI , QNDPRI cf. Olanda: Janssen p. 154 n. 242. — CPCSVB Francia: Allmer n. 1582. — P·M·HPOR Francia: Tudot p. 72. — P·M·HR PO Francia: Allmer n. 1609. —

POꓘPAH Francia (Savoia): Allmer n. 1615; Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 90. — PAS(SE)RAR Francia e Svizzera: Allmer n. 1605. — FPATERNIϬ Germania: Lersch, *Centralmuseum rheinländ. Inschr.* I (Cöln) p. 63 n. 93; Olanda: Janssen p. 138 n. 83. Incorrette (cf. pag. 135 nota 4). — POLYCLI Svizzera: Mommsen 348, 14. — QFRSTSIP Germania: Steiner vol. I n. 150. — L·Q·S Francia: Allmer n. 1567; Olanda: Janssen p. 158 n. 295. — QVART·O cf. Spagna: *C. I. L.* II 4968, 8. — ROMΛN cf. Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 93. — ROMVLϬF (v. pag. 138) Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 94. — SNR Francia: Allmer n. 1653. — P·S·A Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 96. — LƧLPB cf. Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 101. — Q·S·P Francia: Allmer n. 1637; Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 98. — LSPBOEQ Francia: Allmer n. 1570. — L·S SEX Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 100; cf. Spagna: *C. I. L.* II 4970, 448 (aretino?). — LƧAR Francia: Allmer n. 1568. — QSASER (a lettere incise) Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 106. — SAXO·F(ER) Francia: Tudot p. 72. — SCΛLES.. cf. Inghilterra *C. I. L.* VII 1331, 97. — FSCIM | NIANI (v. pag. 135) Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 86. — SCOROBRES Francia: Allmer n. 1645, Tudot p. 72 e n. XCVII (pag. 73). — C·S(TER) · P(AVL)L(NI) Svizzera: Mommsen n. 348, 16. — ...VIBR Inghilterra: *C. I. L.* VII 1331, 120. — QVCVIR Spagna: *C. I. L.* II 4968, 1. — VIR · IIII Spagna: *C. I. L.* II 4968, 14; Olanda: Janssen p. 153 n. 232. — VIRGIN Francia: Allmer n. 1661.

Degna di special nota parmi la frequenza dei bolli spagnuoli nella Francia e nell'Inghilterra, mentre pochi in proporzione se ne incontrano nella Spagna stessa. Ma credo che ciò debba attribuirsi alla maggior cura che si mise nel raccogliere e conservare i bolli nei paesi oltre i Pirenei, e che non sarà difficile di accrescere il numero di tali impronte nella propria patria, se i cultori delle antichità spagnuole, segnatamente nella Spagna meridionale, terranno in seguito maggior conto di siffatte minuzie epigrafiche.

Enrico Dressel

LE METOPE DEL TEMPIO DI TESEO IN ATENE.

(*Mon. dell'Inst. vol. X tavv. LVIII, LVIIII*).

II.

Le metope del lato orientale, che portano scolpite le imprese d'Ercole, sono molto più rovinate che quelle del fianco meridionale e settentrionale, pubblicate e descritte nei *Monumenti* e negli *Annali* dell'anno scorso. Pur tuttavia ne rimane tanto che, tranne una eccezione, si possono da quei resti riconoscerne le rappresentazioni, almeno ne'loro tratti più generali. Cominciamo dal sud.

1) Ercole e il leone nemeo (Tav. LVIII 1). Ercole è sopraggiunto da sin. ed afferra colla manca il collo del leone; questo rizzatosi lo artiglia colla zampa posteriore d. e l'anteriore sin; la mano d. dell'eroe, mancante insieme col braccio, par che si ricongiungesse coll'altra per istrozzare la fiera.

2) Ercole e l'idra lernea (Tav. LVIII 2). Ercole, volto a d., e sporgendo innanzi la gamba sin., a cui s'è attorcigliata l'idra, stende il braccio sin. contro le teste, ora mancanti, del mostro. Lo segue Jolaos, che sta col piè sin. innanzi, e protende per difendersi il braccio sin. coperto dalla clamide. Il fianco d. di questa come dell'altra figura manca insieme col braccio e colla gamba corrispondente.

3) Ercole e la cerva cerinitica (Tav. LVIII 3). La cerva corre v. d.; ma Ercole, raggiuntala e afferratala pel corno sin., appunta il ginocchio sin. sulla parte posteriore della bestia, che si accascia sotto la pressione. Il fianco d. dell'Ercole manca. Cf. il gruppo in bronzo di Pompei: Friederichs *Bausteine* I n. 847.

4) Ercole e il cignale d'Erimanto (Tav. LVIII 4). Ercole arrivato da sin. col cignale sulla spalla sin., ponendo il piede sin. sull'orlo del vaso in cui si è ricoverato Euristeo, sta in atto di gettarvi dentro la fiera a capo in giù. Il lato d. d'Ercole manca. Dal vaso vedesi spuntar fuori la mano d. d'Euristeo che implora pietà.

5) Ercole e il cavallo di Diomede (Tav. LVIII 5). L'eroe colla sin. alzata cerca di tirar giù il cavallo inalberatosi e rivolto a d.; il braccio d. manca, e non può stabilirsi con certezza quale ne fosse l'atteggiamento.

6) Ercole e Cerbero (Tav. LVIIII 1). Dal solo originale, così com'è conservato oggi, non è più possibile riconoscer questa rappresentazione. Vien però in nostro aiuto il disegno dello Stuart (*Antiqu. of Athens* III *chap.* I *pl.* XI *fig.* 6). Colla sua scorta possiamo riconoscer nella massa informe a d. Cerbero appiattato in una caverna che Ercole cerca di trarne fuori v. sin. Ercole verosimilmente mostrava al riguardante la parte anteriore del corpo, come è provato dal piede d. spinto molto innanzi e che ora manca, ma presso lo Stuart si vede ancora disegnato; in tal caso però il piede, che nel disegno si vede da dietro, e che ora forma una massa irriconoscibile, dovea stare colle dita rivolte all'innanzi.

7) Ercole ed Ippolita (Tav. LVIIII 2). A d. vedesi l'Amazone, quasi di faccia, caduta in ginocchio; non è più possibile giudicar con sicurezza, quale fosse l'atteggiamento della parte superiore del corpo e delle braccia; sembra però ch'essa colla sua d. tentasse di allontanar dalla coscia il piè dell'eroe. Ercole che porta uno scudo nel braccio sinistro, ha piantato il suo piede sin. nella coscia d. di lei; e tendeva la mano d. per toglierle la cintura o per ferire il colpo mortale.

8 e 9) Ercole che combatte con Gerione (Tav. LVIIII 3, 4). Nella prima metopa noi vediamo Ercole colle gambe molto allargate star sopra il corpo di Euritione giacente a terra; tutte e due le sue braccia sono andate perdute, ma dagli avanzi, come anche da tutto l'atteggiamento del corpo vediamo com'egli stesse in atto di chi ha lanciato lì per lì una freccia. Un piccolo perno di bronzo sulla superficie del rilievo al di sopra della sua anca sin. serviva a fissare la faretra. La testa è spezzata a sghembo dalla superficie del rilievo verso il petto, ma quel che ne avanza mostra chiaramente com'egli dovesse esser barbato. Dal braccio sin. sembra che penda un lembo d'una veste. — La seconda metopa mostra il gigante a tre corpi. Dei tre non rimane in vita che quel corpo che sta più addietro e s'avanza col piè sin.; egli alza la d. per iscagliare un sasso, e sporge innanzi a difesa il braccio sin., intorno a cui è avvolta la clamide. L'uomo di mezzo è caduto morto, le sue gambe son rivolte all'innanzi, la parte superiore del corpo all'indietro; la testa e le braccia son del tutto irriconoscibili; par ch'egli portasse il grande scudo che giace a terra. L'uomo dinanzi è in atto di cadere boccone colpito a morte; il braccio sin. pendeva già senza vita, il d., che probabilmente sollevava per colpire, rimane indietro. Se poi il capo fosse realmente imberbe, come lo vediamo nel disegno dello Stuart, non si può ora stabilir con certezza; ma è poco probabile. Quella traccia che si vede a sinistra nel piano, non è che una lesione accidentale.

10) Ercole e la Esperide (Tav. LVIIII 5). Ercole, che porta sulla spalla sin. la pelle di leone scendente sino a terra, è rappresentato in tranquillo atteggiamento a d. e porta nella d. protesa i pomi testè ricevuti; il braccio sin. a quel che pare era abban-

donato giù. Dirimpetto a lui sta l'Esperide in lungo doppio chitone, la quale colla d. ora mancante sostiene graziosamente la veste, e solleva la sin. in atto di chi parla.

La spiegazione che noi diamo delle metope s'accorda con quella ora universalmente accettata. Se poi nella quarta metopa del fianco meridionale riconosco con certezza il combattimento di Teseo con Procruste e nella prima del fianco settentrionale il combattimento con Perifete, laddove pel passato i dotti avevano qualche dubbio su questo punto, io mi appoggio per la prima spiegazione sulla chiara espressione del motivo artistico. Rispetto alla seconda non è possibile addurre una prova così certa, ma è certo che non rimane altra spiegazione che quella del combattimento con Perifete, supponendo che nelle metope si vogliano veder rappresentate le note imprese di Teseo, senza abbandonarci a vaghe supposizioni. Il Gurlitt, che ultimamente *(das Alter der Bildwerke und die Bauzeit des sog. Theseion in Athen)* ha voluto riferir la prima metopa del fianco settentrionale a Procruste, la terza meridionale a Perifete e la quarta dello stesso lato a Sinis, si trova poi nella sua interpretazione in contraddizione manifesta con quello che di fatto vi è rappresentato.

Le metope, lavorate ad alto rilievo, sono di marmo pario. Il rilievo è tanto alto che alcune parti si distaccano affatto dal fondo, circostanza che ne ha cagionato un sì gran deterioramento. Le lastre, nella parte che rimane libera tra i triglifi, hanno una larghezza media di metri 0,78 e un'altezza media di m. 0,83, inchiudendovi anche l'orlo superiore sporgente, alto di per sè 0,09. Sotto ciascuna metopa trovasi un basso piano sporgente, su cui posano le figure.

Ora è nostro compito l'analizzar più particolarmente il carattere artistico del lavoro, e stabilirne l'autore o almeno la scuola e l'epoca a cui si deve attribuire.

Una particolarità, tutta estrinseca, che colpisce a prima giunta, è questa, che cioè l'artista ha vestito le sue figure il meno possibile. Teseo porta una certa clamide due volte soltanto, nel combattimento col toro e in quello col cignale. Ercole poi trovasi con un capo di vestimento pendente dal braccio una volta sola, cioè nel combattimento con Gerione, laddove nella scena dell'Esperide porta la pelle di leone, la quale però non ne copre che punto o poco il corpo. Iolao come pure quello che rimane più in fondo dei tre uomini componenti il tricorporeo Gerione, portano la clamide avvoltolata intorno al braccio proteso in atto di difesa. Le donne sono vestite: l'Esperide di lunga veste, l'Amazone probabilmente di corta. Questa mancanza di vestimenti non è accidentale, sembra anzi fondata sul carattere dell'artista. Infatti coll'aiuto del panneggiamento si sarebbero potuti empir facilmente diversi vuoti della superficie del rilievo, come vediamo fatto in una serie delle metope del Partenone. Nelle nostre metope per contro, benchè in generale possan lodarsi pel modo felice onde è riempito lo spazio, si possono tuttavia qua e là rilevare certi vuoti, piccoli sì ma pur sensibili, che avrebbero potuto facilmente esser riempiti, quando si fosse ricorso a quello spediente. Ciò notasi p. e. a sin. della metopa di Procruste, a sin. della metopa di Perifete, e parimente a sin. della scena di combattimento d'Ercole col leone. Se pertanto l'artista ha rinunziato a valersi del panneggiamento anche là dove gli sarebbe tornato in acconcio per colmar dei vuoti, ciò mostra ch'egli non faceva gran caso del vestimento.

Prendiamo ora ad osservare l'aggruppamento delle figure e l'azione da esse espresse, e troveremo una notevole varietà sì nel concetto totale, come in ciascun particolare. Gli eroi sono in azione più o meno vivace, secondo che sono sul cominciare, o presso a compiere, o han del tutto compiuta l'impresa; e in tal graduazione dell'espressione si scorge una grande varietà. Nel Minotauro e nel cignale Teseo trovasi di fronte ad avversari che sono ancora atti a combattere; altrettanto avviene ad Ercole col leone, coll'idra e in parte anche con Gerione.

Il combattimento di Teseo col toro e con Cercione pende ancora incerto, si scorge però chiaramente come debba terminar con vantaggio dell'eroe; altrettanto può dirsi della scena di Ercole col cavallo di Diomede. I combattimenti con Sinis, Procruste, Perifete e Scirone sono già vicini al termine; la cerva, il cignale e Cerbero devono piegarsi sotto la prevalenza del loro vincitore; l'Amazone stramazza già priva di forze. Completa pace regna nella metopa coll'Esperide, e questa rappresentazione, diciamolo sin da ora, è tra tutte la meno riuscita. Quanto diverse sono altresì le singole scene di ciascuna categoria! diverse secondo che l'avversario dell'eroe è forte o debole, uomo o fiera.

La varietà da noi posta in rilievo, che apparisce sì nell'insieme come nei particolari, e che potrebbe dimostrarsi anche con altri esempî, deve esser considerata come una proprietà speciale delle nostre metope. Gettiamo uno sguardo di confronto su quelle del Partenone, e vedremo che a queste non potremo attribuir tal proprietà in ugual misura.

Per sceglierne un esempio calzante, si osservino le tre ultime metope del fianco meridionale: Michaelis *Parthenon* tav. 4 fig. 30-32. In tutte e tre troviamo

un Centauro che combatte con un giovane. La posa del Centauro è ripetuta in tutte e tre quasi identicamente. Lo stesso può rilevarsi anche rispetto ai singoli atteggiamenti; il che non accade nelle nostre metope. È vero che nello stato di deperimento in cui oggi si trovano, al primo sguardo che vi si getta, parrebbe che l'atteggiamento di Teseo in lotta con Perifete avesse una certa somiglianza con quello del combattimento con Scirone. Ma questa somiglianza sparisce completamente, quando mediante un esame più accurato si restaurino col pensiero le figure. Si potrebbe forse obbiettare che nelle metope del Partenone essendosi dovuto trattar così spesso il medesimo soggetto, ne sia venuta per necessaria conseguenza l'uniformità che vi si osserva. Ma questa circostanza non discolpa punto l'artista. Potrebbesi anche osservare per di più, che le metope del Partenone sono opera non di un solo, ma di parecchi artisti, che quindi questo rimprovero non dovrebbe colpir ciascuno in particolare degli artisti che vi hanno lavorato. Ciò è verissimo, ma qui si tratta soltanto di assodare un principio generale, che si ravvisa nelle metope del « Theseion » e non in quelle del Partenone. Con questo però non si viene ad escludere, che anche una serie di metope appartenenti ad un solo artista o ad una sola scuola potesse bene distinguersi per la medesima varietà. Se ciò sia realmente avvenuto, e se questa serie di metope sia da attribuirsi al medesimo artista che ha fatto le metope del « Theseion », è questione che non va risoluta in questo luogo.

Oltre alla varietà e alla moltiplicità degli atteggiamenti le nostre metope hanno anche un altro pregio, quello di una grande vivacità di espressione. E questa non è dovuta soltanto ai motivi e agli aggruppamenti,

ma anche, e principalmente, al modo onde sono stati adoperati e fatti risaltare nella rappresentazione. Tutti i motivi son naturali e semplici quanto mai, e questa naturalezza è sostenuta e rilevata dall'eccellente esecuzione del nudo. Tranne poche sviste troviamo dappertutto esattezza anatomica: ogni muscolo è al suo posto e funziona con naturalezza e vita. Se alcuni particolari ne'nostri disegni appaiono esagerati, non si dimentichi che il punto di veduta dell'osservatore antico era molto più distante che non quello onde son ripresi i disegni. Rispetto al modo con cui è trattato il nudo, merita osservazione il fatto che le membra si mostrano in piani, quanto più grandi è possibile, i quali s'incontrano quasi ad angolo retto, maniera che nel disegno non è fatta risaltare abbastanza. Dentro questi piani le diverse parti dei muscoli si distinguono ricisamente le une dalle altre; esse sono piuttosto intagliate e quasi disegnate che modellate in maniera rotondeggiante. Tale procedimento rese possibile all'artista di mantenere in modo meraviglioso la superficie ideale del rilievo.

In aperto contrasto coi corpi stanno due delle tre teste che ancora si conservano, quelle cioè di Perifete e di Cercione, laddove quella di Scirone sembra armonizzar meglio col corpo. Le prime due hanno un aspetto duro e quasi arcaico. Donde ciò? Tutti e tre i volti portano espresso lo sforzo fisico, a cui s'aggiunge in quelli di Perifete e di Scirone anche l'angoscia. Ma tale espressione è puramente fisica, di commozione interiore non si vede traccia. Se pertanto i lineamenti del volto corrispondono, almeno dal lato della vivacità fisica, alle nostre esigenze, ne segue che quella strana espressione debba attribuirsi agli accessorî che ne fanno il contorno. Capigliatura e barba son nella figura di Perifete trattate con negligenza e leggermente ondate

alla foggia arcaica, nella figura di Cercione non sono lavorate per nulla. A questo in ambedue suppliva la pittura. La capigliatura di Scirone è lavorata al modo stesso che quella di Perifete, ma la barba è divisa in più grandi masse, il che ce la fa apparir alquanto meglio rappresentata che quella di Perifete. È da notarsi tuttavia che la maniera con cui è trattata non differisce essenzialmente da quella della barba di Perifete e che anzi quel poco divario che c'è dipende dalla lunghezza della barba stessa. Il nostro giudizio pertanto ci porta a concludere, che i volti, sebbene improntati di vivacità fisica, mancano affatto d'anima, e che la chioma e la barba mostrano ancora traccia d'arte arcaica.

Dobbiamo finalmente accennare, con quanta arte e verità siano rappresentati gli animali. Il toro sì per l'atteggiamento come per la forma è un lavoro da maestro, altrettanto dicasi del cignale, per quanto posso pronunciarne un giudizio. Sugli animali delle metope di Ercole, così rovinate come sono, non possiamo pur troppo formulare un giudizio molto esatto, pur tuttavia dai loro pochi avanzi si può argomentare che fossero lavorati con non minor perfezione.

Riassumendo il nostro giudizio, diremo che l'artefice delle nostre metope era maestro nel rappresentare con perfetta naturalezza uomini vigorosi e animali. Le teste mostrano vita piuttosto fisica che spirituale, capigliature e barbe pel modo onde son trattate si riportano ad una maniera artistica più antica. Riusciva meglio all'artista l'esprimer atteggiamenti vivaci e concitati che non situazioni tranquille. Aveva inoltre una certa predilezione pel nudo specialmente di corpi virili. Oltre a ciò le composizioni nella loro molteplice varietà fan prova di una ricca e fervida immaginazione.

Ora chi può essere questo artista, se non Mirone, o un altro qualunque che abbia subita la sua influenza? Posta com'era la questione, qual cosa più naturale che risolverla attribuendo l'opera a lui o ad uno de'suoi seguaci? Non fu lui appunto maestro nella rappresentazione di forme atletiche in azione vivace e nella scultura di animali, i quali hanno una parte sì importante nelle nostre metope? Che proprio egli abbia lavorato o anche solamente disegnato quest'opera, non può affermarsi con sicurezza. Essa può provenire dal suo studio ed esservi stata lavorata sotto la sua direzione, o almeno esser uscita di mano ad un artista formatosi alla sua scuola. Questa opinione, che Brunn già anni fa mise fuori nelle sue letture, oltre che dall'accordo tra il carattere artistico delle nostre metope con quello che noi sappiamo intorno alle qualità dell'arte di Mirone e de'suoi compagni, può provarsi altresì con ulteriori osservazioni.

Non si può certamente ritener per accidentale il fatto, che il modo tutto speciale di trattar le forme nelle nostre metope riapparisca nel Discobolo del Palazzo Lancellotti e nel Marsia del Laterano. Queste statue mostrano nella rappresentazione delle forme esattamente il medesimo principio: il trattamento delle membra in grandi piani e la circoscrizione delle parti della muscolatura. L'atteggiamento di Sinis è, tranne la posizione del braccio, quasi identico a quello di Marsia nel Laterano, così anche la testa di questa medesima statua si rassomiglia, e nel concetto generale e nella forma della barba, alla testa di Scirone. Or queste somiglianze non accennano ad una relazione tra Mirone e l'artefice delle nostre metope? Chiunque poi riguardi il gruppo di Teseo e Cercione corre subito col pensiero alle parole di Quintiliano sul discobolo:

quid tam distortum et elaboratum? E ciò sarebbe effetto del puro caso?

Delle teste degli eroi, cioè del barbato Ercole e dell'imberbe Teseo, non se n'è disgraziatamente conservata neppure una; ma dovevano anch'esse avere un' espressione e una vita più fisica che spirituale, come appunto si è osservato nelle teste dei tre loro avversarî; e per dirla in breve, era da aspettarsi, come in tutte le teste di Mirone, più *anima* che *animus*. Cfr. Brunn *Künstlergeschichte* I § 148 ss. E siamo tanto più autorizzati ad accettar questa ipotesi, in quanto che anche nella forma esterna delle teste si trovano notevoli somiglianze tra le metope e le statue di Mirone a noi note. Della somiglianza che corre tra la testa di Marsia e quella di Scirone, si è già fatto cenno. Le teste di Perifete e di Cercione hanno comuni con quella del Discobolo diversi caratteri, quali sono la forte elevazione della fronte sopra alla radice del naso, l'incavo profondo di questa radice stessa, e, se dobbiam credere ai disegni dello Stuart, perfino la gibbosità del naso. Queste osservazioni basteranno a confermare la conclusione del carattere generale artistico dell'opera, che cioè l'autore delle nostre metope era seguace di Mirone.

Passando ora all'ultima questione, quella che riguarda l'epoca del lavoro, diremo esser noto, come si ritenga che il tempio con tutte le sue sculture sia stato fatto o prima o, come oggi è opinione più comune, dopo il Partenone.

Alcuni (Friederichs *Bausteine* I § 139 s. e Bötticher *Untersuchungen* § 189) son d'opinione che, quand'anche il tempio sia stato eretto prima del Partenone, le sculture vi siano state apposte più tardi. Questa supposizione non è tecnicamente possibile. I

fregi sono scolpiti in grossi massi formanti parte essenziale della costruzione; e non potevano pertanto esser collocati a piacere. Le lastre delle metope non sono semplicemente incastrate tra i triglifi, sono anzi commesse in modo che si dovettero porre, prima che si collocassero i massi del *geison*. I fregi adunque, come anche le metope, dovevan trovarsi al loro posto prima che fosse messa in opera la copertura ed il tetto. E non può accettarsi neppure la supposizione che i massi del fregio e le lastre delle metope fossero messe in opera senza scultura e che più tardi fossero scolpite, perchè un simile procedimento non sarebbe stato affatto pratico. Tempio e sculture debbono adunque attribuirsi al medesimo tempo. Ma a qual tempo? Stando solo alle metope io non oserei pronunziare un giudizio. Esse, fatta eccezione delle teste, stanno al medesimo livello artistico che le migliori del Partenone e avanzano in merito una intera serie di altre metope che si ritrovano in questo monumento. Con questo però non otteniamo un criterio per determinarne l'epoca, perchè nelle metope del Partenone han lavorato artefici di diverse età e scuole. Ne' fregi la cosa va altrimenti. Il fregio del Partenone non poteva essere stato fatto, quando fu lavorato questo fregio qui; poichè in quello apparisce un'innovazione essenziale, cioè una composizione veramente da fregio, dopo la quale non sarebbe stato possibile che un artista s'avventurasse ad esporre in un fregio una serie di gruppi isolati, senza legame tra loro, come vediamo nel « Theseion ». Ma per trattar tale questione sarebbe necessario esaminar minutamente non solo il fregio del « Theseion », ma anche quello del Partenone, cosa che ci trarrebbe troppo in lungo. Un criterio sicuro per determinar l'epoca del tempio e insieme quella delle sue sculture, ce lo dà il carattere

architettonico dell' edifizio che può ben dichiararsi in breve.

Un mezzo universalmente accettato per determinar l' epoca degli edifizî dorici ci è somministrato dalla teoria assodata dal Semper (*Stil* II § 111 ss.) del così detto rettangolo normale o della norma. Io la suppongo come conosciuta. In forza di essa il « Theseion » deve ritenersi come edificato prima del Partenone. Mentre la norma del primo è : $\frac{16 \text{ moduli}}{(11,25 + 4,1) = 15,35 \text{ mod.}}$ quella del Partenone è : $\frac{14 \text{ moduli}}{(10,87^1 + 3,7) = 14,5}$. Non è però da far gran fondamento nel fatto che la norma nel «Theseion» forma un rettangolo giacente e nel Partenone un rettangolo verticale, dacchè la piccolezza dell' edifizio permetteva una maggiore distanza tra le colonne, con che l' artista poteva mirare ad ottener un effetto di leggerezza. Maggior conto è da farsi del rapporto tra l'altezza delle colonne e quella della trabeazione. Questa è proporzionatamente più alta che nel Partenone, e per questo fatto è andato interamente perduto l' effetto che l' artista voleva ottenere mediante la distanza delle colonne e la loro snellezza (sono esse un poco più snelle che quelle del Partenone). Questa circostanza non è da trascurarsi per niente, perchè ne risulta che l'artista, con tutto che aspirasse a maggior leggerezza di forme, si teneva ancora all'altezza tradizionale della trabeazione. Supponendo che le colonne del « Theseion » avessero un diametro uguale a quelle del Partenone, la trabeazione del primo, stando alle proporzioni di questo edificio, sarebbe 0,3 metri più

[1] Notisi che presso Semper, § 435 nota, invece di 10,8 si legge erroneamente 11,8.

alta che quella del secondo; ed è questa una differenza che la forma alquanto più snella delle colonne non vale a compensare. Vediamo d'altra parte che nell'architettura dorica si verifica una tendenza costante a ridurre l'altezza della trabeazione; ne segue pertanto che il fatto da noi osservato merita d'esser tenuto a calcolo.

Vi sono inoltre parecchi altri punti in cui il « Theseion », relativamente alla trabeazione, s'accorda con monumenti più antichi e specialmente coll'antico Hecatompedos (cf. Michaelis l. c. tav. 6 fig. 4). I triglifi sono stretti e sottili, certamente non tanto quanto nell'antico Hecatompedos, ma notevolmente più sottili che nel Partenone. L'abaco dei triglifi è proporzionatamente più alto che nel Partenone; lo stesso dicasi della tenia ch'è di sopra. Lo stesso fatto torna ad apparire nelle *viae* e *regulae*. Anche la forma delle gocciole vi s'accorda notevolmente: non hanno, a dir vero, la medesima lunghezza che quelle dell'Hecatompedos, ma sono però ugualmente rastremate a foggia di campana. Da tutte queste analogie dobbiamo inferire che l'architetto del « Theseion » tenevasi stretto sotto molti rapporti ai modelli più antichi. Al che ci conduce ragionevolmente anche la forma dell'echinos il quale nel Partenone presentasi già alquanto rigido, laddove nel « Theseion » ha un aggetto molto più energico ed una curva più sentita. Posto quindi che il « Theseion » fosse posteriore, si vedrebbe nel capitello un ritorno dallo schematismo alla naturalezza, fatto che lo svolgimento dello stile dorico, qual'è da noi conosciuto, ci mostrerebbe impossibile. Quando poi si osservi che tutte le particolarità da noi poste in rilievo si trovano riunite insieme, e che non si tratta di questa o quella forma più antica, che ci si mostri isolata, noi abbiamo in ciò

una prova indubitabile dell'anteriorità del Theseion. Un edificio dotato di tale proprietà deve essere stato fatto prima del Partenone.

Contro queste prove si adduce in campo, come argomento decisivo, il fatto che il dorismo del « Theseion » si è appropriato un certo numero di elementi ionici i quali non si ritrovano nel Partenone, vale a dire la base su cui riposano le pareti della cella e le ante, inoltre il kymation sotto l'abaco dell'architrave, in luogo delle *regulae* con le gocce, le quali non avrebbero avuto senso dal momento che si è adottato il fregio ionico. Quanto alla prima innovazione non vi sarà alcuno che voglia considerarla come un miglioramento, e non sarà certo da rimproverare l'architetto del Partenone, perchè non abbia voluto imitare un tentativo così infelice, che perciò di rado si vede ripetuto, p. es. nel tempio di Sunion e nei grandi propilei di Eleusis. Il caso par diverso rispetto al secondo punto. Gurlitt (l. c. p. 71 s.) dimostra, come dall'antico fregio a triglifi, che adorna la cella del tempio di Posidone a Pesto, sino al fregio ionico della cella del « Theseion » insieme col finimento ionico dell'architrave che è sotto (abaco e inferiormente un kymation), apparisca un costante progresso; vuole altresì dimostrare come la forma che ci apparisce nel Partenone, dove nonostante il fregio ionico son mantenute nell'architrave le *regulae* insieme colle goccie, non sia da considerare che come uno stadio imperfetto e di transizione. La sua dimostrazione è speciosa, ma non regge alla prova. La parete esterna della cella nello stile ionico è senza fregio, perchè così porta la posizione bassa delle travi della copertura. Se si applica il fregio ionico esterno, che poggia sul colonnato, alla cella templare di un edifizio dorico, divien necessario di

dar maggior risalto alle membrature al disotto del fregio, per distinguerlo, quanto è possibile, dalla superficie della parete, dacchè l'architrave non è articolata, e aggetta poco o punto sul piano della parete. Per ottener questo risalto sembra, specialmente quando le pareti hanno una notevole lunghezza, come è il caso del Partenone, molto più opportuno il mantener nell'architrave le *regulae* con le goccie, anzichè un kymation, quantunque quelle non possano teoreticamente giustificarsi. Un tale kymation è assolutamente al suo posto colà dove sotto il fregio non c'è che un'architrave, come avviene nel «Theseion» dove i fregi corron soltanto lungo il pronaos e l'opistodomo, non dove sotto si ritrova una superficie estesa ed uguale, qual'è quella dei fianchi d'una cella. Parete e fregio non si distinguono all'occhio in modo così appariscente, come avviene mediante le *regulae* e le goccie. In questo e nell'effetto vivace che s'ottiene mediante le *regulae* e le goccie (particolare osservato anche dal Michaelis l.c. p. 21) par che debba ricercarsi il motivo per cui Ictino non seguì l'esempio del suo antecessore nel « Theseion ». Ma dato anche che non si ritenga per vera questa considerazione, non c'è però alcuna ragione per credere il Partenone più antico del « Theseion ». L'accettazione cioè di elementi ionici nello stile dorico non fu un fatto costantemente crescente, fu piuttosto molto incerto e variabile. Ciò è provato, a mo' d'esempio, dal tempio di Nemesi a Ramnunte, tempio che nella forma esterna della cella e nella costruzione della copertura del pteroma molto si accorda col « Theseion ». Ora esso senza dubbio fu costruito più tardi del Partenone, anzi anche più tardi di quello che il Gurlitt (l. c. p. 78) sostiene pel « Theseion »; eppure mostra nell'architrave sopra il pro-

nao e l'opistodomo le *regulae* con le goccie, laddove il fregio presenta una fascia liscia. E su questa o eran dipinti triglifi, o, quel che è più verosimile, delle figure. Nel secondo caso si osserverebbe anche qui il fatto del non essersi applicato un progresso ottenuto nel « Theseion »; se poi v'eran dipinti i triglifi, sarebbe tanto più un ritorno a motivi prettamente dorici. Anche il tempio di Figalia, costruito da Ictino dopo il Partenone, non serba il fregio ionico della cella, ma ritorna all'antico fregio a triglifi, per lo meno nei lati minori, mentre i lati più lunghi rimangon senza fregio. Si vede chiaro da ciò, che nell'applicazione di forme ioniche all'architettura dorica non si può riconoscere un principio determinato, conseguente e progressivo, ma che vi ha gran parte la individualità dell'artista. Gli è perciò che dalle *regulae* colle gocce, che si trovan nell'architrave del Partenone, le quali d'altra parte erano forse state adoperate dall'artista per una buona ragione, non possiamo dedurre alcuna conseguenza rispetto all'età dell'edificio stesso. Possiamo quindi con tutta sicurezza affermare che il « Theseion », malgrado alcuni elementi ionici i quali non s'incontrano nel Partenone, può essere stato costruito prima di questo ultimo, fondandoci poi nelle proprietà di sopra dimostrate diremo anzi che deve essergli anteriore per età. E posto che l'edifizio del « Theseion » è più antico del Partenone, più antiche devono esserne anche le sculture.

Quanto a stabilire un termine preciso, non ci sentiamo in grado, dappoichè l'appellazione lungo tempo in vigore di « Theseion », sulla quale si sarebbe potuto trovare un punto d'appoggio per fissarne il tempo, è oggi con buone ragioni universalmente ri-

pudiata. Tuttavia anche senza questo appoggio non andremo errati di molto, se riporteremo il principio della costruzione più vicino alla ottantesima che alla settantesima Olimpiade.

L. Julius.

ERME DI VILLA LUDOVISI

(Mon. dell'Inst. vol. X tavv. LVI, LVII)

Fra i monumenti più cospicui, di cui va adorna la Villa Ludovisi, debbono annoverarsi le sei erme, che per la prima volta si pubblicano nelle tavole LVI e LVII de' nostri Monumenti. Esse si trovano presentemente nella prima sala della galleria di detta villa, dove sono disposte in maniera, che offrono un ammirabile aspetto a chi entra, facendo bel riscontro l'una all'altra. Malgrado le più assidue ricerche non siamo riusciti a stabilirne la provenienza. Si è potuto solo constatare il fatto, che già appartennero ai monumenti di cui il cardinale Ludovico Ludovisi (1622-1632) seppe arricchire la villa da lui fondata, e che prima erano collocate insieme sulla piazza innanzi al casino superiore [1]. Anche i numeri incisi in caratteri del secolo decimo sesto o settimo nei pilastri delle erme e continuanti da 386-391 danno prova, che desse da principio stavano unite, lo che permette la congettura, che fossero trovate nell'istesso luogo.

[1] Queste notizie prese da un « Inventario de' mobili ritrovati nella Villa Pinciana dopo la morte della ch. mem. del cardinale Ludovico Ludovisi » mi furono cortesemente comunicate dal sig. cav. Enrico Narducci, direttore dell'archivio della famiglia Ludovisi.

Il Braun, ragionando di queste erme nel suo libro *die Ruinen und Museen Roms* p. 592-594, vi ha riconosciuto una serie di monumenti destinati ad ornare una palestra o altro simile edifizio. Seguendo poi la disposizione accennata disopra e fatta – come egli asserisce – dal Canova, il Braun voleva ravvisarvi tre coppie ben ordinate e congiunte da una stretta simmetria. Ma, quanto giusta è la prima sua congettura, la quale più avanti potremo appoggiare con argomenti assai valevoli, altrettanto insussistente ne è l'altra, attesochè solamente cinque delle sei erme sono perfettamente conformi nel concetto e nello stile.

Tutte meno la sesta (tav. LVII 1), mostrano un atteggiamento quieto e quasi direi solenne, ben adatto alla dignità degli dei tutelari della palestra. Esse sono scolpite in un medesimo marmo bianco, molto scaglioso e simile al pentelico. Le due conservate colla testa arrivano all'altezza di m. 1,98. In quanto ai pochi ristauri fatti soltanto in due erme (tav. LVI fig. 2 e 3), possiamo riferirci alla riproduzione egregiamente riuscita delle nostre tavole, dove le parti moderne sono indicate da contorni più leggieri, vale a dire nell'erma tav. LVI fig. 2 ambe le mani colla metà del cubito, e nell'altra tav. LVI fig. 3 la testa (omessa nel disegno), la mano sin. con un pezzo del braccio e l'elmo senza il pennacchio, di cui la maggior parte è antica ed aderente all'avambraccio.

Incominciamo coll'erma di Ercole (tav. LVI 1), che s'appoggia colla mano d. sulla clava e nella sin. tiene una cornucopia ripiena d'uve e foglie. Ha velato il capo dalla pelle leonina, la quale annodata sulla spalla d., cuopre il braccio sin. scendendo pressochè al suolo. L'attributo dato alla mano manca dell'eroe non può destar maraviglia, dacchè dal Michae-

lis[1] fu provato non esser insolita la cornucopia nelle mani di Ercole, benchè per lo più sia scambiata col corno da bere (rhyton)[2].

Quasi un altro Ercole, ma più giovine ed imberbe, ravvisiamo nella seconda figura della tavola LVII. Gli manca la pelle leonina, ma colla destra sorregge una clava uguale a quella del compagno, sotto il cui peso s'abbassa un poco la spalla d., mentre nella sin. tiene un istrumento, ora distrutto fino ad un pezzo sporgente dalla mano, il quale non può esser altro che una strigile (στλεγγίς), ben noto arnese della palestra. Il Capranesi[3] vi ha voluto riconoscere un Ercole termale o preside de' bagni, raddoppiando così le immagini di questo eroe, senza poter spiegare perchè nell'una comparisca imberbe e barbato nell'altra. Più probabile mi pare un'altra interpretazione, proposta già dal Platner[4] e adottata dal Braun[5], essere cioè rappresentato in questa erma Teseo come nume tutelare della palestra. Poichè tanto la poesia quanto l'arte figurativa dei Greci amò di rappresentare in quell'eroe quasi un secondo Ercole (ἄλλος οὗτος Ἡρακλῆς Plut. *Thes.* 29), a cui appunto perciò si conveniva la clava come stabile attributo, mentre che da Ercole, almeno nei tempi dell'arte libera, si distingueva solo per una più verde giovinezza. Noi sappiamo da un passo di Pausania (IV 32, 1) che era costume greco generale di esporre le statue di Ercole e di Teseo nei ginnasî e nelle

[1] *Ann. dell'Inst.* 1869 p. 201 ss.

[2] L'erma Ludovisi deve aggiungersi alla serie de' monumenti raccolti dal Michaelis. Un altro esempio d'Ercole colla cornucopia si trova in un sarcofago raffigurato nell'opera di *Fellows an account of discoveries in Lycia* p. 42.

[3] *Indicazione delle sculture antiche della Villa Ludovisi* p. 3.

[4] *Beschreibung der Stadt Rom* III 2 p. 579.

[5] Nell'opera citata p. 592.

palestre unitamente a quella di Mercurio. Questa testimonianza è tanto più importante per la nostra ricerca, quanto che non solo presta un più forte punto d'appoggio alla spiegazione delle due erme delle quali già parlammo, ma ancora perchè contribuisce a stabilire il significato di quella che è ritratta nella tav. LVI fig. 4, l'oggetto della quale non tentarono determinare nè Platner nè Braun. Noi vediamo la figura di un giovinetto di forme fortemente sviluppate, le quali però sono meno robuste di quelle di Ercole e di Teseo, più nerborute e snelle che muscolose, come si può riconoscere paragonando il braccio abbassato in tutte le erme. Conseguentemente l' atteggiamento ancora non è così teso e fermo come quello dei due nominati eroi, ma più leggiero e più grazioso; impressione che viene rafforzata per la molto sensibile sporgenza dell'anca destra. L'erma, a cui manca il capo col collo, la mano d. ed una grande parte del petto, è rivestita dalle anche in giù con un abito che non sembra esser la clamide, ma un himation, il quale avvolto intorno al braccio sin. appoggiato sul fianco scende di là sino al principio del pilastro. Nel mozzo del braccio d. abbassato si osserva il fine di un largo e profondo foro, che manifestamente era destinato a ricevere un attributo metallico inserito nella mano che adesso manca. Se riuniamo tutti questi distintivi, non ci sarà più dubbio, che in questa erma si deve riconoscere Mercurio, in cui i Greci veneravano non solo il veloce messaggiero degli dei, ma ancora il protettore dei ginnasî e delle palestre. Infatto sul rilievo d'una delle due colonne che sono state scavate recentemente con gli avanzi dell'Artemisio in Efeso [1], noi troviamo la figura di un Mer-

[1] *Arch. Ztg.* 1872 tav. 66. — I. T. Wood *Discoveries at Ephesos* Lond. 1877 frontisp.

curio, la quale, fatta astrazione da una maggior semplicità nell'ordinamento del vestito, che viene retto solo dal braccio sin. piegato in arco ed appoggiato al fianco, è perfettamente del resto uguale alla nostra. Come in quella la d. abbassata del dio regge un kerykeion, così deve supporsi un attributo uguale nell'erma Ludovisi. Sorprende, è vero, il più ricco panneggiamento dell'ultima. Ma anche per questa differenza si può citare un passo di Pausania (VIII 39, 6), dove si fa menzione d'un'erma di Mercurio posta nel ginnasio di Figalia simile alla nostra, che non era vestita della solita clamide, ma dell'himation.

Se ora ci volgiamo alle altre due erme, possiamo senza dubbio riconoscere nell'una (tav. LVI fig. 3) Minerva, poichè non le manca l'elmo, che vien portato dal braccio sin., del quale elmo, come si è detto per l'innanzi, almeno un pezzo di cresta è antico, nè l'egida, che qui come un manto ricuopre il dorso, mentre due estremità della stessa dalle spalle al davanti si riuniscono insieme al di sopra del petto. Minerva porta il chitone semplice aperto nella parte d. con un rivolto relativamente assai lungo, le cui pieghe sono ordinate così regolarmente come quelle che circondano il pilastro, quasi come le scanalature d'una colonna. Una cintura formata da un serpente cinge il chitone e l'egida sulle anche. Veramente del braccio d. abbassato una gran parte è andata perduta, ma non andremo errati, se supponiamo nella mano la lancia, ordinaria arma della dea.

Non così facile è la spiegazione dell'altra erma, che rappresenta una figura virile con una lunga sottoveste e al di sopra con un mantello ricco di pieghe. Gli avambracci toccano strettamente il corpo, i bracci però, la parte anteriore dei quali non ci è stata con-

servata, si stendono in avanti e si avvicinano l'uno all'altro, talmente che sembra che le mani abbiano portato un oggetto comune, mentre che presentemente, come sono state restaurate, ciascuna porta una palla. Fa meraviglia che si sia potuto sbagliare sul sesso della figura. Infatti Capranesi e Braun l'hanno ritenuta di sesso femminile, mentre che quegli vorrebbe che fosse la dea Palestra, figlia di Mercurio, cui però Filostrato descrive affatto diversamente, e questi la ritiene perfino per una dea della vittoria senza ali, come compagna di Minerva (Νίκη ἄπτερος), conseguentemente alla sua mal fondata supposizione, come vedremo in appresso, che cioè ciascuna delle erme ne abbia avuta un'altra corrispondente e di analogo significato. Forse i due dotti sono stati ingannati da un piccolo elevamento del vestito presso il gomito, il quale però non si trova immediatamente nel posto che regolarmente dovrebbe contenere la mammella femminile, ma al di sotto di quello; eppoi il medesimo elevamento non si ripete nella mammella sin. D'altra parte la ristrettezza del torace fu causata solo da ciò, che il contorno della spalla sin. e del confinante avambraccio è stato considerevolmente impicciolito dalla mano dell'inetto restauratore, forse per allontanare una parte danneggiata. Parimenti nella forte sporgenza dell'anca d. non si può scorgere un indizio di forme femminili, poichè si trova solo da questa parte e non è altro che la conseguenza di ciò, che la gamba nascosta nel pilastro deve supporsi sola sostenere il corpo. Quanto riguarda il significato di questa erma, sembra che attesa la mancanza della testa e di qualunque attributo ogni sicura spiegazione sia impossibile. Pure non voglio tacere che Platner [1], il quale riconobbe il carattere

[1] L. c. p. 579 n. 20.

maschile della figura, molto a proposito ha supposto che l'erma rappresenti Bacco, il quale specialmente nelle immagini su i vasi non di rado s'incontra pienamente vestito[1]. Non saprei poi dire, per qual ragione questa divinità sia stata posta nella fila delle altre, la relazione delle quali con la palestra è evidente.

Quanto sia grande la differenza che separa dalle suddette erme quella che è ritratta sulla tav. LVII fig. 1 e 1ª, non avrebbe dovuto sfuggire all'occhio esercitato e sperimentato di Braun. Mentre che quelle ci rappresentano dei ed eroi in una posizione perfettamente quieta, come se fossero i giudici della lotta che ha luogo innanzi ai loro occhi, noi scorgiamo manifestamente nell'ultima erma la figura di un lottatore stesso, il cui torace ci fa vedere l'estrema espansione di tutti i muscoli. Le braccia, delle quali non rimangono che i mozzi, erano tese in avanti ed innalzate verso il lato sinistro. Dallo spostamento dei muscoli nel dorso e nelle spalle, e dalla direzione che è data agli avanzi delle braccia, si può trarre la conseguenza, che le mani non erano molto l'una dall'altra allontanate, e che la mano d. era tenuta alquanto più alta della sin. Impossibile mi sembra la supposizione di Braun, che il giovane abbia innalzato una corona od una fascia, per ornarsene la testa, movimento col quale sta in contradizione tanto la straordinaria espansione delle forze quanto la voltata del capo. Ambedue le cose possono convenientemente spiegarsi, come io credo, se si suppone che il giovane con ambo le mani innalzava un disco, misurando collo sguardo nel tempo stesso la lontananza dello scopo, per dargli prima di lan-

1 Vedi p. e. *Mus. Borb.* XII tav. 21. 22 Heydemann *Vasens. d. M. naz. zu Neapel* p. 294 n. 2.

ciarlo il più grande slancio possibile. Per conseguenza era stato scelto un momento, se la mia opinione non è erronea, anteriore a quello che è rappresentato nel discobolo di Mirone[1].

Se l'atteggiamento della figura è già molto straordinario, l'erma presenta un singolare interesse anche per ciò, che per rapporto allo stile si distingue dalle altre non insignificantemente. Mentre che nelle altre erme si manifesta la piena libertà e bellezza che è propria del primo fiorire dell'arte, nella sesta si mostrano segni chiari d'uno stile legato ed arcaico. Per rendersi conto di questa differenza si paragonino le teste delle erme di Teseo e del discobolo, che sono ripetute nella tav. LVII, e si riconoscerà facilmente, che non solamente in generale è differente la formazione delle due teste, ma che anche le singole forme nell'un capo, cioè in quello del discobolo, sono espresse con minor verità che nell'altro. Così nel capo di Teseo i capelli inanellati sono stati eseguiti con una più grande cura e in guisa tale, che non raggiunge, a dir vero, la natura con piena verità, però le si avvicina abbastanza. Al contrario l'artefice dell'altra erma si è contentato piuttosto di accennare che di rappresentare i capelli per mezzo di linee brevi ed un poco serpeggianti, che si sono conservate solo nella parte destra delle tempie, come ancora ha trattato alla maniera dell'arte arcaica i peli delle parti sessuali. Sventuratamente i considerevoli danni di questa erma, onde le forme del volto non si possono quasi riconoscere, e di cui solamente il dorso della figura è stato meno leso,

[1] Una esatta analogia ce la offre l'immagine in un vaso presso Gerhard *ant. Bildw.* tav. 68, 1; cf. O. Jahn *Münch. Vasens.* n. 374, Krause *Gymnastik und Agonistik der Hellenen* pag. 455 ss.

impediscono di estendere la ricerca alle singole parti. Solo in un rispetto si può più esattamente determinare il grado dello sviluppo dell'arte che è espresso in questo lavoro. Io non credo d'ingannarmi ritenendo che la forte impressione, che le prime cinque erme esercitano su qualunque spettatore, vien provocata in massima parte dalla maestria colla quale l'artista ha saputo riunire il corpo umano ed il rigido pilastro in un tutto indivisibile. Infatti il passaggio dalla carne alla pietra è appena osservabile. Comincia già nella regione dell'osso dell'anca, nel posto dunque dove nell'organismo del corpo umano si dà la possibilità d'una nuova formazione. Per rendere anche più chiaro che il pilastro non è un arbitrario punto d'appoggio, ma quasi la continuazione del corpo, conforme alla natura di esso, gli si è data la medesima lunghezza che, secondo il sistema di proporzioni dell'arte più antica, noi dobbiamo supporre per le gambe [1]. Quindi la parte superiore del corpo conserva la sua naturale mobilità, poichè nella parte superiore delle cosce, che non ancora pienamente si trasmuta in pilastro, la gamba che sostiene il corpo e quella che riposa, dalle quali dipende la posizione del corpo, sono distinte in modo assai pronunciato.

Altrimenti avviene nell'erma del discobolo, in cui le difficoltà dell'impresa parte non sono state vinte affatto, parte solamente per metà [2].

1 Nel doriforo di Policleto la distanza dalla base al membro virile è uguale alla metà di tutta l'altezza della figura. Lo stesso vale delle erme di Teseo e di Ercole.

2 Sventuratamente i disegni delle nostre tavole non fanno riconoscere chiaramente la differenza in discorso, sebbene ritraggano

Mentre che nelle erme di Ercole e di Teseo il pilastro si va allargando non poco verso la cima, corrispondentemente al volume crescente all'insù delle cosce, il posto delle quali essi rappresentano, nell'erma del discobolo il pilastro cresce solo in assai piccola misura. Non a poco a poco ed insensibilmente avviene la trasformazione delle gambe, come nelle altre erme, invece gli spigoli del pilastro passano nel corpo con una curva molto convessa. Aggiungi che il pilastro è molto più corto, perchè le cosce rimangono visibili quasi sino al ginocchio. L'unione del corpo col pilastro si compie quindi in un posto del tutto disadatto, il che tanto più sorprende, e tanto più ne è sgradita l'impressione, in quanto che si sente che anche le cosce sono compromesse dall'impetuoso movimento, senza poter secondare il ricevuto impulso [1].

Noi abbiamo rilevato i difetti e le traccie di arcaismo di questa erma, d'altra parte i pregi della stessa meritano d'esser osservati in maniera conveniente. Io intendo l'arditezza della composizione, e la sorprendente verità naturale colla quale è espressa la muscolatura del tronco, pregi che eccitano ancora l'ammirazione dello spettatore, sebbene la superficie del marmo non

con grande fedeltà il carattere delle erme — Le dimensioni dei pilastri sono le seguenti. —

	Larghezza alla base	Larghezza all'estremità superiore
Discobolo	0,33 × 0,21	0,34 × 0,22
Teseo	0,30 × 0,21	0,37 × 0,24
Ercole	0,30 × 0,21	0,35 × 0,25

[1] Sulla parte posteriore del pilastro si trova intagliata accuratamente la lettera E, che senza dubbio debbe prendersi segno di numero. Così nel cortile del palazzo Altemps in un'erma di Bacco si legge in ogni parte presso le χεῖρες un Θ. Un altro esempio è mentovato da Aldrovandi *delle statue antiche di Roma* Ven. 1562 p. 282.

abbia poco sofferto sotto l'intemperie delle stagioni. Bilanciando tra loro questi pregi e questi difetti, difficilmente andremo errati, se noi assegniamo l'erma allo sviluppo dell'arte che precedette per poco l'epoca di Fidia e di Policleto. Alla medesima conclusione saremo condotti paragonando il gruppo dei tirannicidi del museo di Napoli, il quale relativamente allo stile offre una così stretta analogia all'erma del discobolo quale si può solo rinvenire tra opere dello stesso indirizzo artistico. Pel motivo già di sopra indicato debbo dispensarmi dall'entrare nelle particolarità delle forme del corpo, l'esame esatto delle quali sarebbe solamente possibile coll'avvicinamento di getti in gesso. È più facile indicare la somiglianza delle teste. Nella testa del discobolo, veduta anteriormente, i contorni del collo allungati all'insù s'incontrano con quelli delle tempie, poichè la larghezza del teschio viene ad esser uguale a quella del collo. Lo stesso vale della testa dell'Armodio nel gruppo di Napoli. Ugualmente corrispondenti sono le forme del mento, e ciò considerate sì nel davanti che di fianco. Anche nella formazione del teschio non si può disconoscere una bastantemente grande uniformità, specialmente riguardata dal punto di vista da cui la testa Ludovisi è stata ripresa sulla tav. LVII [1]. Una differenza essenziale la trovo solo nella maniera come i capelli sono stati ripresi, e poi le orecchie del discobolo sono state poste troppo in alto, e troppo verso la parte anteriore, difetti che vengono schivati nella testa dell'Armodio. Non ardirei però trarre da queste differenze determinate conchiusioni sull'epoca

[1] Non basta confrontare la copia della testa napoletana negli *Annali* 1877 tav. d'agg. *G*, poichè questa è ripresa dalla parte opposta e non di perfetto profilo.

di origine dell'erma Ludovisi, poichè è notorio, che in tutte le epoche dell'arte lavori d'uno stile più maturo e d'uno stile meno sviluppato sono stati pure contemporanei.

Per ciò che riguarda il capo dell'erma di Teseo, ripreso con ingrandimento sulla tav. LVII fig. 2ª, non conosco un paragone più conveniente che la testa della statua del così detto Teseo o Bacco del frontispizio orientale del Partenone[1]. La somiglianza si manifesta specialmente, se si esaminano i due capi dal punto di vista che è stato scelto per la nostra copia. Da questa analogia può solamente dedursi, che l'erma di Teseo, e quindi le altre, appartengono alla scuola attica, circa l'epoca di Fidia. Come contribuisca la nobile bellezza dell'invenzione, la libertà e la vivacità dell'esecuzione, ed una certa leggerezza e grazia che si manifesta nell'atteggiamento della figura, a rendere verosimile una tale supposizione, si conosce già considerando i disegni, molto più però trovandosi innanzi agli originali stessi. Una specialità che occorre spesso nelle sculture nel Partenone ed anche in statue attiche, cioè l'orlo così detto ondeggiante, si trova ancora nelle vestimenta di Minerva, di Mercurio e di quell'erma che Platner ha riferita a Bacco (tav. LVI fig. 2-4). Del resto è noto abbastanza che appunto Atene era famosa per il numero delle sue erme, e quindi da molti fu ritenuto che in quella città s'inventasse questa specie di monumenti[2].

T. Schreiber

[1] Ved. Michaelis *Parthenon* tav. VI fig. *D*.

[2] Paus. IV 33, 3. Cf. Schoemann *Griech. Alterth.* II² p. 528; Hermann *gottesdienstl. Alterth.* ² § 15, 9.

MONUMENTI PER L'ODISSEA

(Mon. dell'Inst. vol. X tav. LIII)

Che l'uccisione dei proci fatta da Ulisse nel suo ritorno sia stata rappresentata dall'arte greca, lo sapevamo finora solo da una notizia di Pausania, secondo la quale il celebre Polignoto la dipinse nel pronao del tempio di Minerva *Areia* in Platea. Ὀδυσσεὺς τοὺς μνηστῆρας ἤδη κατειργασμένος (IX 4, 2). Poichè il tempio era stato fabbricato col bottino della vittoria riportata sui Persiani presso Platea, allo scopo di ricordare la vittoria stessa [1], con ragione potè già Welcker (*Hall. allg. Litteraturztg.* 1836 III p. 205) riconoscere tanto nella rappresentazione della mnesterofonia, quanto nella pittura eseguita simmetricamente, fatta per altro da un tale Onasia, pittore sconosciuto, potè riconoscere, dico, un rapporto simbolico alla battaglia di Platea; nel resto non sappiamo altro della pittura di Polignoto, e, stante la brevità e la sterilità della notizia di Pausania, non possiamo neppur nulla congetturare, come quella scena fosse ivi rappresentata.

Al contrario l'uccisione stessa si trova rappresentata in alcune urne etrusche; per ora sono certi cinque esemplari, i quali furono pubblicati ed illustrati completamente da Brunn (*Urne etr.* I tav. 96, 3; 4; 97, 5; 6; 98, 7; cf. Schlie *Darstell. des troisch. Sagenkr.* p. 192 ss. n. 3 ss.; Conze *Annali* 1872 p. 208, 5). Sopra una sesta urna, che Braun ha per primo riferito alla mnesterofonia, a cui han tenuto dietro anche Brunn

[1] Così Plut. *Arist.* 20, 4; altrimenti, ma a torto, Pausania l. c. cf. Brunn *Künstlergeschichte* I p. 162 ss.

e Schlie (ripr. *Annali* 1842 tav. *E*, Micali *Mon. ined.* 49, 1; Brunn. l. c. 98, 8; cf. Schlie l. c. p. 195 ss.), pare che si debba riconoscere la medesima scena; però la rappresentazione è fatta in una maniera etrusca singolare, che non si può annoverare direttamente tra quelle che hanno per oggetto la scena omerica.

A queste poche rappresentazioni dell'uccisione dei proci viene ad aggiungersi da poco tempo (primavera 1876) una figura su di un vaso di Corneto, ora ornamento del museo di Berlino (n. 2522), che si pubblica per la prima volta nella grandezza e nei colori dell'originale sulla tav. LIII, 1 dei *Mon. ined.* vol. X, dopo essere stata descritta poco dopo la sua scoperta da Helbig (*Bull.* 1876 p. 206). È uno *skyphos* per mala sorte rotto, alto 0,194, e di diametro superiore 0,23, sotto il piede alcuni graffiti (cf. Helbig l. c.), con figure rosse, il disegno delle quali non è davvero bello ed accurato, ma è eseguito però con leggerezza e con sicurezza. Tanto più è da lodare la meravigliosa composizione, la quale suppone un eccellente originale. Essa è veramente divisa sulle due parti del vaso, ma originariamente le parti formavano un tutto e costituivano una sola rappresentazione. Su d'una metà dello skyphos noi vediamo Ulisse barbato, che lancia una saetta dall'arco; l'eroe è rivestito dell'*exomis* propria degli operai, con che si fa allusione al suo travestimento da mendicante. Ha la faretra sul fianco sin., il piede d. posto assai in avanti, il torace curvato, per colpire con più sicurezza allo scopo. Ad efficace contrapposto del gagliardo agire della figura, si trovano dietro lui quasi senza movimento due giovani donne piene di spavento e d'angoscia, come lo manifesta nell'una il capo appoggiato sulla sin. e la d. messa sul petto e nella seconda le mani innalzate sino allo

mammelle ed incrociate insieme. Per intendere meglio la posizione delle mani della seconda si confronti il verso di Cristodoro εἶχε δὲ δοιὰς χεῖρας ὁμοπλεκέας, κρυφίης κήρυκας ἀνίης (*Anth. Gr.* II 254 ss.). Senza dubbio sono queste alcune delle cattive fantesche che si rincontrano anche nelle urne etrusche dove è rappresentata l'uccisione dei proci (p. es. 96, 4; 97, 5; 6; 98, 7), quantunque ciò non si trovi presso Omero; « ma l'artista « ben potea introdurle in questa scena, non attenendosi « strettamente alle parole di Omero che del loro sup« plizio formò un episodio particolare, ma bensì svi« luppando le idee accennate dal poeta coi mezzi del« l'arte propria » (Brunn *Urne etr.* I p. 126, a 96, 4).

Sull'altra metà sono rappresentate le vittime di Ulisse, voglio dire i proci scacciati dal desco e destinati a morte, dei quali sono riportati solo tre. L'uno si trova inginocchiato sulla coltre della kline, ed avanzando le mani cerca di difendersi col manto sopra il braccio sin. Il secondo sta per balzare dalla kline e fuggire (cf. *Od.* 22, 23), quando viene colpito ὦμον μεσσηγὺς (*Od.* 22, 93) da una freccia, pieno di dolore si guarda all'intorno, e con ambe le mani si appiglia ad essa, come uno dei Niobidi sopra un numero di rilievi greco-romani (*Ber. der sächs G. d. W.* 1877 tav. I; 4, 1, 5, 2); il suo manto stante l'impetuoso movimento gli è caduto dal busto. Il terzo proco finalmente, che è barbato, nel resto però come gli altri fornito d'un mantello che posa sul braccio sin., ed ha i capelli legati da una grossa benda di lana, per sua difesa ha dato di piglio con ambe le mani al desco [2] che stava innanzi alla *kline*, e lo tiene difen-

[2] Secondo Helbig l. c. sarebbe una sedia, ma la lunghezza si conviene solo ad una tavola da pranzo (cf. p. es. *Mon. d. Inst.* V 49; VIII 27; 51, 4 ecc.).

dendosi con esso come fosse uno scudo, come consiglia di fare Eurimaco presso Omero (22, 74: *καὶ ἀντίσχεσθε τραπέζας ἰῶν ὠκυμόρων*), e come p. es. anche John Flaxman lo ha rappresentato con molto effetto nella sua uccisione dei proci.

D'ogni parte le immagini sono contornate da arabeschi che partono da una bella palmetta sotto ciascun manico. Nello spazio libero sopra le figure vi sono delle iscrizioni: dalla parte dei proci vien ripetuto due volte *καλος* (ΚΑΛΟΣ e [Κ]ΑΛΟΣ); sull'altra immagine sopra di ciascuna fantesca si trova *καλη*, e sopra di Ulisse il suo nome: ΩΛΥΣΣΕΥΣ (*sic*) [1]; la forma del nome con Λ invece di Δ si trova, come è noto, assai spesso nei vasi [2]; che poi la prima lettera di questo nome è Ω invece di Ο, ciò non deve credersi una particolare ortografia, ma deve imputarsi alla sbadataggine dello scrivente, come non raramente avviene nei vasi. Così si trova lo stesso sbaglio, p. es. Διονυσῶς (Millin *Gall. myth.* 57, 228, più spesso) Κλενιας καλῶς, (cf. *Neap. Vasens.* n. 3125); Μελιευς καλῶς (*Rev. arch.* N. S. 17 p. 349, 9) ecc.

Già Helbig ha avvertito che riguardo alla forma, come alla grandezza del vaso, non che per rispetto

[1] Così legge Helbig (l. c.) ed io nell'originale, mentre sulla nostra tavola si trova soltanto ΩΛΥΣΣ. Υ.

[2] Il nome di Ulisse si riscontra nei vasi nelle seguenti variazioni: I. Οδυσσευς (*Neap. Vasens.* 2899; Rochette *M. in.* 76, 7; ed altri; Οδυσευς (*Mus. Blacas* XII, 1 = Overbeck *Sagenkr.* 31, 1) Οδυσσευς (*Neap. Vas.* 3255). II. Ολυτευς (vaso François; *Berl. Vas.* 1588; Gerhard *etr. Vas.* 199 = Overbeck 19, 8; ed altri; *Mon. d. Inst.* II, 10; *A* VI, 21; ed altri) Ολυσευς (*Neap. Vas.* 3352; *Mon. d. Inst.* VI 33; *Mus. bril.* 785); Ολυττευς coppa di Hieron: *Mon. d. Inst.* VI 19 e 22 Ολισσευς (? *Mon. d. Inst.* IX 42) e Ωλυσσευς (*Mon.* X 53, 1) cf. per la forma con un Λ anche Ibico fr. 11 Bergk (= Diomed. I p. 321 Keil); Quintil I 4, 16; Plut. *Marcell.* 20.

agli arabeschi, il vaso qui pubblicato si può considerare come simmetrico allo skyphos trovato da poco tempo in Chiusi, sul quale è rappresentato la lavanda dei piedi di Ulisse (τὰ νίπτρα), copiato nei *Mon. di Inst.* IX tav. 42, ed illustrato pienamente da Conze *Ann.* 1872 p. 187 ss. Se poi, come Helbig aggiunge, sia uguale anche lo stile della pittura, non oso io affermarlo dalla pubblicazione, non avendo veduto l'originale. Tuttavia la supposizione della corrispondenza originaria dei due mi pare assai verosimile, anzi indubitabilmente vera, a voler conchiudere dalla ugual maniera di composizione delle due rappresentazioni. Su tutti due i vasi un'unica scena è divisa sulle due parti del vaso; qui da una parte gli uccisi proci, dall'altra Ulisse che scaglia freccie, vicino alle fantesche piene di spavento; là parimenti da una parte la lavanda dei piedi di Ulisse ed il suo riconoscimento da parte d'Euriclea in presenza di Eumeo, dall'altra parte Penelope [1], che disattenta siede presso Telemaco. Ambedue le volte sonvi aggiunte delle figure che non si trovano nelle relative scene presso Omero, ma vi sono state annesse dal pittore, e ve lo dovevano essere, a motivo della rappresentazione artistica, e per completare la scene; qui le fantesche infedeli, che saranno ben presto uccise, come i proci, da Ulisse, là il fedele Eumeo ed il conscio Telemaco, che con il suo discorso intrattiene la madre, sicchè Ulisse quietamente si può dare a riconoscere ai due fedeli nella casa, Eumeo ed Euriclea. Tutti due i lavori sul vaso sono libere rappresentazioni, artisticamente immaginate, dei relativi racconti omerici, che suppongono per modelli due buoni disegni ideati sim-

[1] Cf. su tal proposito *Od.* 19, 478 ἡ δ' οὔτ' ἀθρῆσαι δύνατ' ἀντίη οὔτε νοῆσαι· τῇ γὰρ Ἀθηναίη νόον ἔτραπεν κτλ.

metricamente da un solo artista, e ci si presentano come copie più o meno fedeli. Al copista si dovrà anche attribuire il nome Antifata, che è posto presso Euriclea nello scifo di Chiusi: sembra che non rammentando sul momento il nome omerico della vecchia, ve ne abbia scritto uno arbitrario.

2.

Sulla stessa tavola tav. LIII dietro un lucido dell'apparato archeologico del museo di Berlino è stata copiata un'anfora che prima si trovava presso Depoletti ed è stata già brevemente descritta da Welcker (*archaeol. Ztg.* 1853 p. 120 = *alte Denkm.* V p. 233); ora si trova nel Museo britannico [1]. Vi è rappresentata in maniera arcaizzante e caricata l'acciecamento dell'immane Polifemo. Il Ciclope, in grandezza colossale con grande barba e grande capigliatura, attorno alla quale havvi una fascia, qua e là peloso nel corpo, siede quietamente sul pavimento della sua caverna, e cerca di fermare colla d. il fortissimo tronco che Ulisse e due compagni s'ingegnano di cacciare nell'occhio sin. colle mani alto levate. I movimenti dei tre Itacesi barbati, i quali sono ugualmente vestiti di corto chitone ed armati nel sin. fianco di spada, sono molto esagerati e ridicoli. Così il primo, che deve essere Ulisse, poggia la sua gamba sin. sul petto del mostro, per ispingere il palo più fortemente. Gli altri due al contrario innalzano, saltarellando, la gamba sin. e spingono in avanti. Stante i grandi occhi rotondi visti anteriormente

[1] Se le mie notizie non m'ingannano, sulla parte opposta è rappresentato Ercole con due compagni in combattimento contro due Amazoni.

i loro volti acquistano un'espressione gioviale e lieta, essendo stati disegnati in profilo con nasi fortemente sporgenti e fronti fortemente compresse, onde il caricato di tutta la rappresentazione spicca di più. Anche in un modo caricato è stato adoperato nelle figure nere il color rosso-bruno, mentre alternativamente ora solo il chitone, stretto e troppo breve, ora solo i capelli e la barba ne sono stati dipinti.

Nella stessa maniera appositamente caricata furono eseguite anche le altre rappresentazioni vascolari a me note dell'acciecamento del Ciclope, le quali tutte, come la presente, sono state eseguite in uno stile arcaizzante a figure nere e sono all'incirca dell'epoca dei Diadochi. Tra esse la più importante è quella trovata su d'un cratere di Cerveteri, poichè il pittore Aristonophos vi è firmato[1] (*Mon. dell'Inst.* IX, 4; cf. Matz *Bull.* 1869 p. 249; Foerster *Ann.* 1869 p. 157 ss.). Il vaso si trova adesso nel Museo capitolino in Roma. Qui Polifemo, dietro al quale si trova un gran vaso di latte ed un serbatoio di formaggio, è caduto sul pavimento dietro l'assalto dei suoi nemici; mentre però colla sin. cerca di tenersi diritto, s'appiglia colla d. al gran palo, che Ulisse e quattro compagni, come sembra (la pittura è qui molto danneggiata), gli spingono nell'occhio sin. Qui la caricatura è ottenuta specialmente per mezzo delle grandi proporzioni o piuttosto sproporzioni delle nude figure falliche, che

[1] Così è chiaramente scritto, e la composizione di questo nome ἅπαξ εἰρημένον è grammaticalmente inattaccabile, sebbene singolare. Foerster (l. c. p. 170) crede che il pittore copista abbia voluto scrivere ΑριστονοΜος; ciò però è più che azzardato, poichè le forme M e Φ sono troppo tra loro differenti. Se dovesse cambiarsi, credo che il mio collega dott. Zacher con più ragione propone di leggere ΑριστοΛοφος; il pittore volea scrivere Λ, e scrisse in fretta И

colle loro barbe pizzute, e lunghi nasi le capigliature a parrucca, e gli abiti ornati di spade (sic); il vivace movimento di braccia e piedi appaiono veramente comiche. Il primo personaggio, ossia Ulisse, pone un piede (il sin. ?) sul mostro caduto e [illegible] appoggia la gamba contro la parete della caverna per spingere sempre meglio il palo. Nello spazio libero si trovano da per tutto delle rosette, per seguire l'*horror vacui* dello stile antico genuino. Un'altra parodia dell'accecamento si trova su d'un'anfora nel museo di Berlino n. 1920 (ripresa da Panofka *Parod. und Karikat.* (*Berl. Academ. Abh.* 1851) tav. II 1 a p. 5 sg.); essa proviene probabilmente dall'Italia meridionale, e sorpassa tutti gli altri simili disegni in negligenza: Polifemo avendo nelle mani un braccio ed una gamba umana (il resto è arrostito presso di lui su d'una catasta di legna), cade indietro per terra innanzi al palo diretto da due Greci. Che poi il palo non sia diretto contro il volto o l'occhio, ma generalmente contro il petto di Polifemo, trova la sua spiegazione nell'incredibile rozzezza della pittura. Dietro la catasta di legna fugge spaventato in sommo grado un Greco, sia che il Ciclope volesse forse ugualmente prenderlo, spezzarlo e prepararselo, sia, ciò che è più verosimile, per l'angoscia, guardando il fatto che vien compiuto innanzi a lui dai suoi compagni.

La quarta rappresentanza orna l'interno d'una coppa di Nola, che è conosciuta da lungo tempo. Prima era nella raccolta Durand (n. 416), poi in possesso di Beugnot (n. 56), adesso si trova nella biblioteca di Parigi; spesso copiata ed illustrata: *Mon. d. Inst.* I 7, 1 (in colori); Inghirami *Gal. omer.* III 43 e *Vasi fitt.* IV 334; Gargiulo *Raccolta* IV 28; Panofka *Parod. und Karikat.* II 5; Overbeck *Sagenkr.* 31, 4; cf. Foerster

Ann. 1869 p. 159 s. Il disegno, che nota finissimi ornamenti alla parte esterna della *kylix*, è ugualmente arcaizzante e caricato. Il grande Ciclope siede quietamente su d'una pietra, nelle mani tenendo due pezzi di gambe umane, pronto a divorarli; innanzi a lui stanno quattro Greci, che tengono sulle quattro spalle sin. un palo, cui l'anteriore Greco (certamente Ulisse, sebbene sia senza barba, mentre l'ultimo Greco è barbato) dirige colla sin. contro l'occhio del mostro; nello stesso tempo gli tiene colla d. un alto bicchiere sotto il naso. Tutta la scena si svolge quietamente; solo il serpente che passando sulle teste dei Greci si scaglia contro Polifemo, manifesta simbolicamente la rovina che va a cadere sul Ciclope [1]; anche il grande pesce dipinto sul segmento inferiore per empire lo spazio, che apre la bocca per ingoiare senza meno un qualche frutto di mare, significa la morte certissima a cui Polifemo va incontro.

Se una quinta pittura vasculare rappresenti l'accecamento di Polifemo ugualmente in modo arcaizzante e caricato, non oso io dirlo, poichè essa mi è nota solo per la breve descrizione nei *Cataloghi del Museo Campana*, serie IV–VII n. 954: « Nasiterno. Figure « nere. Ulisse e Polifemo. Il gigante è rappresentato con « barba prolissa, semigiacente al suolo. Ulisse barbato « e pileato con clava è in atto di accecarlo. L'eroe « itacese è assistito da due de' suoi compagni pileati, « uno dei quali abbrustolisce un palo al fuoco ».

Lo stesso momento che nelle pitture vasculari, ossia il conficcamento del palo e l'accecamento del Ciclope, è rappresentato in un affresco nella così detta tomba

[1] Cf. anche lo scarabeo etrusco *Impr. gemm.* III 44 (*Bull. d. Inst.* 1834 p. 119, 44).

dell'Orco presso Corneto (ritratto *Mon. d. Inst.* IX 15, 7; cf. Helbig *Ann.* 1870 p. 41 s.), che, a voler argomentare dal conservato, si conforma pienamente alla descrizione di Omero e raggiunge nell'immanità del Ciclope il più alto grado artisticamente possibile. Le altre rappresentazioni al contrario che ci sono state conservate sull'acciecamento di Polifemo per opera del prudente Ulisse, non mostrano l'acciecamento stesso, ma il momento che per poco precede questo fatto: il Ciclope stramazza ubbriaco, ed Ulisse e i suoi compagni si avvicinano col palo infocato per eseguire l'acciecamento. Vi sono, per quanto io sappia, due urne etrusche (riprese p. es. presso Brunn *Urne etr.* I 86, 1 e 87, 3; cf. anche Schlie *Darst. des troisch. Sagenkr.* p. 179 ss.) ed un rilievo greco-romano nel convento dei Benedettini di S. Nicola in Catania, che è stato più volte riprodotto, non mai bene, e meriterebbe una nuova e fedele pubblicazione (ripreso ed illustrato p. es. da Houel *Voy. pitt. de la Sicile* II 137, Tischbein *Homer* VI 4; Rochette *Mon. inéd.* 63, 2; Inghirami *Gal. om.* III 38; Overbeck 31, 16; cf. per il luogo del ritrovamento Holm *das alte Catania* p. 21; una descrizione esatta è data da Foerster *arch. Ztg.* 1871 p. 126 ss. IV).

3.

La Nekyia di Ulisse sembra di essere stata un soggetto predilelto degli artisti greci, almeno secondo il numero relativamente grande delle rappresentazioni pervenuteci. Oltre al venerando affresco di Polignoto (Paus. X 28, 1 ss.) ci rimane la notizia di una pittura celebre, eseguita su tavola, di Nicia, cui egli donò alla sua patria Atene (Plin. 35, 132; Plut. *non posse suav. vivi* XI 2; *Anthol. Gr.* IX 792); inoltre in uno σπηλαιώ-

κιον del tempio di Apolloniade in Cizico era rappresentata la medesima scena omerica (*Anth. Gr.* III 8).

Anche tra i monumenti conservati la Nekyia è più volte rappresentata. Così abbiamo p. es. un rilievo nel Louvre (copiato per primo da Winckelmann *Mon. ined.* 157; Clarac *Mus. d. sc.* 223, 250; Overbeck *Sagenkreis* 32, 4 e altri), in cui Ulisse sta ascoltando il cieco Tiresia; nella serie delle conservate *errationes Ulyssis per topia,* le quali una volta adornavano il peristilio o l'atrio d'una casa all'Esquilino, la scena inferna è, a mio credere, la più grandiosa e la più compiuta (cf. Woermann *ant. Odysseelandsch.* tav. VI e VII). Rappresentazioni meno importanti offrono uno specchio etrusco del Museo Gregoriano (cop. *Mus. Gr.* I 33, 1; Gerhard *etr. Spiegel* 240, ed altri), ed alcune pietre incise che Overbeck bene a ragione riferisce a questo soggetto (*Sagenkreis* p. 790, 63 e 64; cf. ancora *Museo chiusino* tav. 174, 5 e *Bull. d. Inst.* 1869 p. 56, 11).

La più importante rappresentazione conservata però della Nekyia di Ulisse si trova su d'un vaso di Pisticci, che per mezzo del Duca di Luynes è passato nel possesso della biblioteca parigina; essa è copiata ed illustrata nel *Bull. arch. nap.* I 5; *arch. Ztg.* 1844, 18, 2; *Mon. d. Inst.* IV 19; Overbeck *Sagenkr.* 32, 12; Welcker *A. D.* III 29. Con tutti i mezzi che stavano in potere dell'epoca dei Diadochi è rappresentato in maniera grandiosa il racconto omerico al più grado fedele, eppure ripresa del tutto liberamente ed indipendentemente. Nel mezzo siede su pietre l'eroe dai lunghi viaggi, posando stanco la mano sin. sul sedile; gli scende a traverso il petto la cintura colla vagina, porta sul dorso e su d'una coscia il manto, ai piedi alti stivali ed allacciati; nella d. abbassata tiene

la spada sanguinolenta, e guarda mesto e serio nella fossa scavata dinanzi a lui, al cui margine giacciono due arieti sagrificati, il sangue dei quali scorre giù sempre nella fossa stessa. Da questa sorge l'ombra del cieco e vecchio Tiresia per predire all'eroe l'avvenire. Solo come un'ombra sono visibili il capo e parte del busto del vate; la bocca sembra parlare; certamente Ulisse ode con ansia ciò che sta per ascoltare; a d. e sin. stanno due compagni del principe d'Itaca, che più esattamente possiamo chiamare Perimede ed Euriloco; l'uno, in clamide e cappello da marinaio, con balteo ed alti stivali, si appoggia sull'asta della lancia; l'altro, ugualmente con alti stivali e vestito di clamide, si appoggia indietro sul suo bastone, e tiene, riposandosi, la destra colla spada al di sopra del capo; tutti e due guardano seriamente e con aspettazione il loro signore, nonchè la terribile apparizione di Tiresia, per causa del quale fu fatta la spedizione nell'inferno.

Quanto più bella e risentita è questa pittura della Nekyia, tanto più inaspettata fu la notizia di un anonimo, che il capo di Tiresia sia interpolato, e che nella rappresentazione sia piuttosto da riconoscere il furioso Aiace (Leutsch *phil. Anz.* 1873 V p. 572, 1). Io mi volsi quindi due anni fa al sig. I. de Witte, la cui buona volontà ed amabilità nelle questioni ed affari archeologici ho sperimentata spesso, pregandolo di voler esaminare sotto questo punto di vista l'immagine in questione, e tosto ebbi risposta categorica, che io mi permetto di parteciparo. Il sig. de Witte mi scriveva: « *Je suis donc allé hier au cabinet des médailles* « *et j'ai examiné de près et avec le plus grand soin* « *le vase de Pisticci. L'anonyme qui a parlé de ce beau* « *vase dans le philologischen Anzeiger se trompe. Le*

« vase a été brisé et a été recollé avec beaucoup de « soin. La tête de Tirésias qui sort de terre au-dessous « du pied droit d'Ulysse, est antique, c'est à dire que « les lignes en profile et l'oeil fermé de Tirésias sont « parfaitement visibles. Les cheveux blancs et une partie « de la joue offrent des traces de restauration. Voilà « ce que je puis vous assurer ecc. » Noi abbiamo dunque qui sicuramente una rappresentanza della Nekyia dell' Odissea, che insieme all' affresco esquilino deve compensarci delle opere perdute di Polignoto e di Nicia; ma nello stesso tempo fa sentire doppiamente il dolore di questa irrevocabile perdita.

HALLE A. S. H. HEYDEMANN.

FREGIO DI PITTURE RIFERIBILI AI MITI DI ENEA E DI ROMOLO SCOPERTE SULL' ESQUILINO

(Mon. dell' Inst. vol. X tavv. LX, LXa).

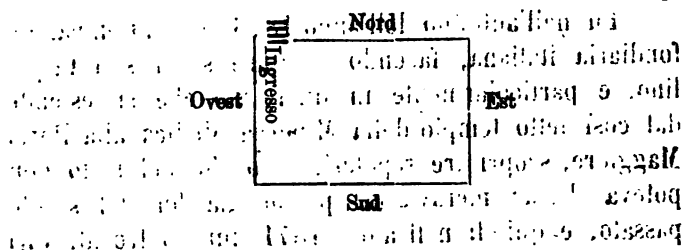
Quanto in paragone della ricchezza di affreschi fornitici dal suolo di Pompei è scarso il numero di pitture rinvenute in Roma, tanto più stimato ne riescè il più piccolo avanzo; imperocchè esso ci giova a formarci un' idea della differenza esistente fra l' arte provinciale e quella della capitale, e di più a giudicare senza parzialità intorno il potere artistico dell' epoca romana; ed in ciò anche lavori di artigiani volgari, non meno che le opere di illustri maestri, meritano di essere esaminati e studiati. Ma la serie di pitture, della quale ora ci accingiamo a ragionare, ha per soprappiù il pregio tutto speciale di rappresentare scene

tolte dai miti della fondazione di Roma, soggetto, come è noto, assai raro sopra i monumenti dell'arte figurata; e questo soggetto ci dà la certezza essere le composizioni non eseguite soltanto, ma anche inventate in epoca romana.

Fu nell'autunno dell'anno 1875, che la Compagnia fondiaria italiana, facendo eseguire scavi sull' Esquilino, e particolarmente in quel sito, che si estende dal così detto tempio della Minerva Medica alla Porta Maggiore, scoprì tre sepolcri, fatto che del resto non poteva destar meraviglia, poichè già fin dal secolo passato, e quindi nell'anno 1871 furono trovati varî colombarî nella stessa località.

La situazione e la pianta dei detti tre sepolcri si vedono nel libro del ch. Brizio *Pitture e sepolcri scoperti sull'Esquilino*, *Roma* 1876, tav. I, opera intrapresa e pubblicata per incarico e cura della detta Compagnia fondiaria italiana. Il terzo di questi tre sepolcri, quello cioè che sulla tavola del Brizio è notato con *d*, conteneva le pitture delle quali stiamo parlando. Siffatto sepolcro è costrutto ad opera reticolata, che dagli archeologi ed architetti romani a buon diritto fu attribuita ai primi tempi degli imperatori; e questa fissazione, come vedremo di poi, vien confermata dalla versione del mito seguita dal pittore, che non permette riferire l'invenzione delle composizioni ad epoca più tarda di quella di Augusto, nonchè dallo stile e dalla composizione delle pitture che appartengono alla decorazione originaria. La forma del sepolcro è quella di un colombario, la pianta rettangolare di m. 2,90 × 1,95 e m. 4,20 di altezza; si entra per mezzo di un'angusta scaletta dalla parte di nord. Intorno alle quattro pareti si trovano tre ordini di nicchie a due olle ed immediatamente sopra il sommo ordine corre in giro al

quattro lati della stanza il fregio di pitture (alto in circa 0,38 m.) che vien pubblicato sopra le tavole LX e LXa, dei nostri *Monumenti*; la sua disposizione si riconosce da questo abbozzo:



Al lato dell'ingresso delle pareti nord è [illegible] caduto l'intonaco e sono così perdute le rappresentanze; gran danno poi hanno sofferto sì la parete est tutt'intera, sì le parti contigue di quelle sud e nord, essendo state scalpellate per esser coperte di nuovo intonaco in tempi più recenti, allora quando nella disposizione del monumento si introdussero gravi trasformazioni, e particolarmente sopra la parte superiore delle pareti e la volta si mise una nuova decorazione [1]; il che secondo il parere del sig. Brizio accadde nel terzo secolo. Per qual ragione questa decorazione fosse

[1] Vd. Brizio nel libro mentovato p. 8. In quanto alle pitture della volta bisogna aggiungere che la figura con cornucopia, la quale occupa il centro, tiene nella d. estesa una bilancia chiaramente riconoscibile anche sopra la fotografia, e perciò si deve ritenere per una Fortuna. Le quattro coppie di amanti poi, che si trovano nei quattro campi laterali, non sono scelte così arbitrariamente e senza reciproca relazione, come pare al ch. Brizio. Sono sul lato nord Ercole facendo una dichiarazione d'amore ad una donna, che gli volge a mezzo le spalle e piegando le mani apertamente respinge l'offerta dell'eroe; sul lato est Apolline con la lira ed una donna, che anch'essa si volge altrove; sul lato Sud all'incontro è la donna, che distendendo la d. fa una dichiarazione d'amore ad un giovane con clamide e con lancia

allargata soltanto sopra un lato e le parti contigue degli altri lati del fregio, mentre il resto fortunatamente non ne fu toccato, non saprei dirlo; ed anche quelle parti del fregio che si trovarono coperte di nuovo intonaco, grazie alla circospezione dell'ingegnere signor Giovanni Pamini, furono liberate di quella seconda decorazione, e vennero alla luce, benchè un poco oscure e danneggiate dai colpi dello scalpello, le antiche pitture; immediatamente dopo furono copiate dal disegnatore della Direzione Generale degli Scavi e Musei cavaliere Massuero, in un momento, quando in questa parte della rappresentanza si distinguevano ancora più chiari i contorni. Allo stesso signor Massuero si debbono anche tre fac-simili della pittura intera, fatti a diversi tempi e con una esattezza sempre crescente; la prima, eseguita per incarico della Direzione Generale, si trova nelle sale del Museo Kircheriano, dove adesso sono stati trasportati anche gli originali stessi; la seconda, fatta per la Compagnia fondiaria, forma la base della pubblicazione del Brizio nel libro mentovato tav. I; la terza finalmente con gentile permesso della Compagnia fondiaria fu fatta per il nostro Instituto; ed è secondo questa nuova copia, e facendo uso di

nella mano sin., il quale però alzando la mano d. in segno di ripulsa si volge per andar via. Ora sì l'abito e sì particolarmente il gesto della mano sono caratteristici per Ippolito, che respinge l'amore di Fedra, i quali non esiterò di riconoscere in questa coppia. Ora salta negli occhi, che il pittore abbia a bella posta riunito esempi di amore sprezzato; e perciò per la donzella, che sta presso Ercole, propongo la denominazione d'Iole; almeno non conosco altra donna, che abbia respinto l'amore di quell'eroe. Il nome della donna che respinge Apolline, deve restar indeciso; può essere o Dafne o Coronide o Cassandra o un'altra delle eroine amate da questo dio tanto infelice in cose d'amore. La quarta coppia è tanto svanita, che non si può indovinare nulla intorno al suo significato.

alcune fotografie, che fu apprestato il disegno, il quale si vede riprodotto dall' arte fotolipida sopra le nostre tavv. LX e LXa. Noto però, che per la parete est e la parte di quella nord che fu coperta di nuovo intonaco, siamo stati sprovvisti di fotografie, che nello stato attuale non se ne potevano prendere; e siccome a cagione della rovina sempre crescente una revisione non mi fu possibile che in modo assai limitato, così abbiamo per questa parete riprodotto puro e semplice il fac-simile del cavalier Massuero, preso, come già dissi, in un tempo, quando i colori erano ancora più freschi; da ciò proviene, che in questa parte la nostra pubblicazione differisce assai poco da quella del Brizio. Qualche volta ho creduto di compensare la cattiva conservazione per mezzo di linee punteggiate. Le iscrizioni fatte colla penna, come quelle delle anfore ed orci di Pompei, sono riprodotte a proporzioni relativamente più grandi secondo fac-simili assai esatti dovuti alla gentilezza del sig. dott. Mau; si trovano ripetute, meno una, che non è più visibile, alla fine di questo articolo dietro fac-simili fatti dallo stesso sig. Mau nel Museo Kircheriano, ove la luce è più favorevole, ed è a questi ultimi fac-simili che si riferiscono i numeri coi quali sono indicate le iscrizioni là dove si parla delle scene relative. Pare che siano stati sempre interi periodi, che spiegavano le varie scene e non i nomi ascritti alle singole figure: ed è molto probabile che ciascuna scena abbia avuto una siffatta spiegazione, benchè non ne siano conservate che pochissime ed in uno stato assai mutilato.

Una larga bordura violacea circonda il fregio da ogni parte, dividendolo così in quattro quadri incorniciati. La pittura stessa è posta sopra un fondo azzurro chiaro; i contorni delle figure principali sono stati graffiati

nell'intonaco umido, mentre quelle che stanno sul secondo piano come spettatrici od in una azione di poca importanza, sono dipinte sopra l'intonaco di già un poco secco; da ciò proviene che di queste ultime i colori sono in gran parte svaniti; pare però che di alcune di loro, non sia mai stato dipinto altro che la parte superiore.

Dopo questi cenni preliminari mi volgo all'esame ed alla spiegazione delle rappresentanze stesse. Al primo sguardo si scopre che abbiamo da fare con una storia divisa in varie scene; però quelle scene non sono caratterizzate come altrettanti quadri indipendenti, ma invece, prescindendo dalla divisione che fa il fine della parete, marcato anche per la mentovata bordura violacea, immediatamente e senza taglio visibile si trapassa dall'una all'altra scena, nella stessa maniera che siamo avvezzi di trovare anche sopra altri monumenti dell'epoca imperiale, cioè sopra le colonne di Traiano e di Antonino, sopra i sarcofaghi e sopra le così dette tavole iliache. Ora ragione vuole che il principio di cotale serie di scene si cerchi presso l'entrata, nè può restare che questo solo dubbio, se le scene si seguano fra loro da sin. a d. o piuttosto da d. a sin. Esaminando poi un poco accuratamente le singole rappresentanze, subito se ne scorgono due, sul significato delle quali non può essere il menomo dubbio; sopra la parete est riconosciamo Marte che sorprende Rhea Silvia, sopra quella nord l'esposizione di Romolo e Remo nel Tevere; e dovendo evidentemente la scena della parete est precedere quella della parete nord, apprendiamo che il seguito delle scene va da d. a sin., e che per conseguenza il principio deve essere a mano d. di chi entra, sul lato ovest. Ma disgraziatamente da questa parte della parete, come già notai,

è caduto l'intonaco, e la prima scena conservata si trova già oltre la metà della parete (v. *Mon. d. Inst.* tav. LX).

Vediamo ivi una città[1] in costruzione; di già due forti torri sono state erette, mentre il muro di grandi pietre quadre non è ancora terminato. Due manovali apportano sul dosso ciascuno una pietra quadra, e cinque muratori, collocati parte dietro, parte sopra il muro, sono occupati a ricevere le pietre e porle in opera. Presso alla torre a sin. sta una donna con veste violacea e mantello verde, il cui significato, a causa della sua cattiva conservazione, lascio per adesso indeciso.

Segue una scena di combattimento, la quale certamente dobbiamo figurarci non contemporanea ma posteriore alla fondazione della città; imperocchè altrimenti i muratori difficilmente avrebbero potuto continuare così tranquillamente e senza sturbo la loro opera. Di sei guerrieri due sono già morti, uno gravemente ferito, mentre gli altri tre stanno combattendo ardentemente. A d. si vede un giovane tutto ignudo di carnagione brunastra, al braccio sin. un grande scudo rettangolo, al lato d. il fodero, nella mano la spada,

1 La seguente spiegazione fu già data da me e presso a poco fondata sopra le stesse ragioni nell'adunanza dell'Instituto del 7 Gennaio 1876, per combattere l'opinione del Brizio; vd. *Bull. d. Inst.* 1876 p. 5-9. Il Brizio poi ha fatto stampare la sua spiegazione nell'opera sopra mentovata: *Pitture e Sepolcri scoperti sull'Esquilino* con modificazioni poco significanti. Adesso, come le pitture stesse stanno avanti agli occhi degli osservatori in due pubblicazioni, posso rilasciare il libero giudizio ai lettori e ritengo per superfluo l'entrare in una minuta polemica contro i singoli punti della spiegazione del Brizio, i quali del resto cadono tutti da se, se è convenuto che la serie delle singole scene sopra le prime due pareti va nella stessa direzione come sopra le due altre. Mi ristringo perciò a rilevare l'un e l'altro punto nelle note.

che, volgendo le spalle a chi guarda, è sul punto di fuggire verso d., cedendo all'impeto del suo avversario. Questi, armato di lorica, clipeo rotondo ed elmo, sopra il quale si scorge il resto del pennacchio, lo minaccia con la spada, mentre fra le sue gambe giace un morto tutto ignudo, che caduto sul dorso ha il petto trafitto da una lancia e con la d. stesa impugna ancora la spada. Un poco più a sin. un guerriero con lorica e clipeo, ma senza elmo e spada, che ambedue gli saranno caduti nella battaglia, è caduto ferito; la sua sin. a pena regge ancora il clipeo, per coprirsi. In suo aiuto e difesa da sin. accorre con lungo passo un terzo clipeato con lorica, elmo a lungo pennacchio e spada al fianco, tenendo sopra il caduto il suo clipeo e prendendolo nello stesso tempo alla spalla d. per sostenerlo. Finalmente dietro quel ferito si vede ancora la gamba d'un altro caduto. Chiaramente il pittore ha voluto distinguere le due parti belligeranti per mezzo dell'armatura e del vestimento; l' una cioè porta armatura quasi completa, lancia, spada e clipeo rotondo, ed a questa appartengono i due combattenti, nonchè il ferito, a sin.; all'altra parte il guerriero ignudo con scudo rettangolo e, se è lecito arguire dalla direzione nella quale sono caduti, anche i due morti; e così anche il momento dell'azione è chiaro: il terzo, che è solo superstite, cede isolato alla prepotenza, dopo aver ferito un avversario. Con questa scena siamo arrivati al fine della prima parete.

Sulla seconda, quella sud, continuano le scene di combattimento; una Vittoria vestita di lungo chitone rosso e mantello giallo con largo orlo blu, una palma nella sin., accorre ad un guerriero porgendogli con la d. una corona. Il guerriero, senza dubbio la figura principale, si avvicina a grandi passi; porta un clipeo

rotondo e completa armatura, come i tre guerrieri della parte vincitrice sopra la prima parete, ma oltre ciò anche le ocree, che presso quegli almeno non si possono constatare con certezza. Dinanzi ai suoi piedi giace o ucciso o ferito a morte un uomo ignudo [1].

Dopo questa scena particolare comincia la mischia della battaglia; ma prima di entrare nell'esame di essa giova constatare, che anche sopra questa parete il pittore abbia introdotto lo stesso segno distintivo per le parti combattenti, come sopra quella ovest; gli uni cioè portano clipei, gli altri scudi rettangoli; e quantunque per motivi meramente artistici non sia stata introdotta una completa conformità nell'armatura e nel vestimento, in generale il pittore ha seguito la regola che i guerrieri con clipei portino una armatura più o meno completa, od almeno un corto chitone, quei coi scudi siano ignudi o cinti di grembiale ordinariamente di colore verde; bisogna però confessare che si trovano anche guerrieri clipeati ignudi o con grembiale, e che d'altronde una volta un guerriero con iscudo porta una specie d'exomis. Ond'è che, fino a che non potremo dare i loro proprî nomi ai due popoli belligeranti, li distingueremo in « scudati » e « clipeati ». Che poi i clipeati siano i vincitori, risulta sì dalle singole scene, nelle quali quasi sempre gli scudati soccombono, sì dalla circostanza che è un clipeato a cui la Vittoria porge la corona.

[1] Il mio disegnatore credette di riconoscere sopra la fotografia il viso di quel caduto, come si vede espressa nella nostra pubblicazione; anch'io allora era dello stesso parere; ma un nuovo ed iterato esame della fotografia mi ha appreso, che la cosa è molto incerta, e che avremmo fatto meglio di non indicare di questa figura che i soli contorni e questi pure in una maniera più indecisa. Essendo però adesso troppo tardi per modificare il disegno, mi debbo limitare a questo avviso.

Prima dunque troviamo due clipeati, che volti a sin. combattono fianco a fianco, l'uno loricato e colla spada, l'altro ignudo e con la lancia. Sotto il clipeo di quest'ultimo si vedono la testa ed il petto di un caduto barbato, che a stento si appoggia sul braccio d., mentre le sue gambe sono visibili in mezzo a quelle del clipeato con la lorica. Quest'ultimo sta sopra di lui con le gambe allargate e pare che lo voglia difendere; imperocchè se fosse un avversario [1], uno degli scudati, non si comprenderebbe, come fosse capitato sotto il clipeo di quel guerriero, nè perchè quest'ultimo, invece di ferirlo colla punta, si accinga a colpirlo a taglio in modo da non poterlo mai cogliere; finalmente anche il chitone corto violaceo del caduto rende probabile che appartenga ai clipeati. Dobbiamo dunque figurarci che i due clipeati siano accorsi in suo aiuto, e che il loro attacco si diriga contro quell'avversario, di cui adesso nient'altro è conservato che la gamba sin. e avanzi del corpo, come pare, ignudo, e che, a giudicarne dai contorni della gamba, si volge a sin. per fuggire.

Segue un clipeato con corazza, elmo e clamide svolazzante, il quale stando con le gambe allargate alza la d., che secondo la sua mossa non può aver tenuto altro che una spada. Con questa è sul punto di colpire un avversario, che steso sulla terra alza lo scudo per schermirsi; i contorni della sua testa sporgono dietro il margine dello scudo.

Il gruppo seguente sì per la vivacità della composizione, sì per l'audacia del concetto, facilmente merita il primo posto fra tutte queste scene di battaglia. Prima troviamo un morto vestito sia di corazza sia di

1 Questo infatti è il parere del Brizio p. 12.

chitone, che col suo corpo, giacendo bocconi, copre il suo clipeo. Più a sin. uno scudato con grembiale verde e fodero al fianco cade capovolto ferito nella scapula d. da forte colpo di spada; il sangue già scorre a torrenti dalla ferita sopra i capelli e sullo scudo, allagando il suolo. Invano cerca con la mano d. di afferrare quella del suo avversario e di darsi un qualsiasi appoggio col margine dello scudo e col ginocchio sin. Ma com'è che questo guerriero non ha alcuna arma nella d.? e come si spiega che l'avversario è riuscito a colpirlo nel dorso? Per intender ciò basta uno sguardo sopra il morto clipeato, che giace più a sin. con la faccia sopra le braccia, col clipeo al lato sin., ferito nel dorso da una lancia rotta per la forza della spinta. Apertamente questa è la lancia dello scudato, e nel momento stesso, quando quest' ultimo s'era messo in ginocchio piegandosi verso il morto clipeato, fosse per spogliarlo, fosse per tirar fuori la sua lancia, all' improvviso gli vien portato il colpo fatale nel dorso, dopo il quale invano cerca di rialzarsi. Quello che porta il colpo, è un clipeato con corazza, elmo a pennacchio e fodero, che in fretta accorre da sin. Dietro quel clipeato morto un altro clipeo accenna ad un altro morto, di cui però nulla si vede. Più a sin. siede al suolo uno scudato con grembiale di colore forse verde e con fodero al fianco, volgendo le spalle a chi guarda. Non si sa, se sia ferito; certo è che ancora ha la forza di tenersi ritto e che non fa nulla per difendersi, imperocchè lo scudo gli pende sul dorso e la mano sin., i cui contorni si distinguono con sufficente chiarezza sopra l'originale, è alzata in guisa di chi guarda attento e maravigliato. Se non m'inganno, dobbiamo immaginarci, che questa figura, la quale giaceva ferita, si sia mezzo sollevata

per mirare la scena di combattimento, che le si svolge dinanzi. Sotto di lei sono conservate queste quattro lettere: ΛVTV. L'ultima figura di questa scena è uno scudato con grembiale violaceo ed al braccio sin. una specie di clamide dello stesso colore. La sua attitudine è assai singolare: ripiegando il corpo indietro e bilanciandosi sopra la punta del piede sin. alza la gamba d. e con la mano d. spinge la lancia in giù. Ora a chi è diretta questa lanciata? certo non a quel clipeato morto con la lancia rotta nel dorso; nemmeno a quello scudato sedente [1], imperocchè questi per uno che sia ferito mortalmente pare troppo tranquillo; poi per ferirlo bisognerebbe che il portatore della lancia si vedesse più di profilo e non mezzo di spalle; finalmente a questa supposizione si oppone la regola rigorosamente osservata, che le due parti siano distinte per mezzo di clipeo e scudo, essendochè sì il sedente e sì il lanciatore sono scudati. Resta dunque la congettura che lo scudato con la lancia attacchi il guerriero clipeato; e così credo che si spieghi molto convenientemente sì l'attitudine dello scudato, come tutt'intera la scena. Vedendo cioè il pericolo del suo compatriota lo scudato con la lancia si è avvicinato di soppiatto ed improvvisamente vibra per di dietro una lanciata nella gamba del clipeato. A me almeno pare che questa spiegazione si adatti alla rappresentanza più che l'altra, secondo la quale lo scudato tirerebbe la lancia fuori d'un cadavere, dandogli nello stesso tempo un calcio con il piede d. Imperocchè allora difficilmente prenderebbe la lancia tanto in alto; e poi, dove sarebbe quel cadavere?

Dopo questa scena feroce ne segue una un poco

[1] Così suppone il Brizio p. 12.

più tranquilla. Un clipeato con corazza, elmo a pennacchio e fodero corre a grandi passi verso sin.; essendo in questa parte della parete caduto l'intonaco e con ciò perduto il braccio d. del detto clipeato, non si può dire con certezza, che cosa stia facendo; ma è assai probabile che tenesse una spada ed inseguisse lo scudato che, volgendo le spalle a chi guarda, fugge verso sin. alzando dietro il dorso la spada sguainata per difendersi; così almeno credo che si debbano spiegare le due linee parallele che si vedono sopra l'elmo e finiscono sopra lo scudo [1]. Merita poi attenzione l'armatura di questo scudato, che porta l'exomis, ciò che si ripete ancora una sola volta, e solo di tutti i suoi compatrioti ha un elmo. Dinanzi a questo gruppo di persecutore ed inseguito sono sedute sulla terra due figure; l'una è un guerriero visto di dorso; esso si nasconde dietro il suo clipeo, appoggiandosi col lato d. sopra una pietra, e tiene nella d. la spada sguainata a guisa di chi sta in agguato. Benchè non porti altro vestimento che un grembiale verde, che ordinariamente portano gli scudati, il clipeo sembra accennare che appartenga alla parte vincitrice. Più a sin., con calma attitudine, e senza prendere alcuna parte alla battaglia, siede sopra una pietra un vecchio con barba e capelli bianchi; una corona di foglie gli cinge la testa; la sin. tiene una canna; la d. è alzata in segno di attenzione e di maraviglia; un panno verde gli cinge la metà del corpo e cuopre le gambe. Manifestamente non è un guerriero od altra persona umana, ma bensì un personaggio divino, cioè, come accenna la canna, un dio fluviale. Sotto si vedono questi avanzi di una iscrizione (vd. più sotto n. 1):

[1] Si confronti l'uno clipeato nella seconda scena di questa parete.

RVTVLVS . . . . NVMICV

Nella scena seguente i due personaggi principali sono chiaramente caratterizzati come appartenenti alle due parti ostili; l'uno cioè, che viene da d., ha sul dorso il clipeo e veste un corto chitone (o corazza ?) violaceo con un mantello rosso di sopra, l'altro, che sta a sin., visto un poco da dietro, ha sul dorso lo scudo e veste una specie d'exomis rossa, sopra la quale si vede una cinghia di spada di color azzurro; la circostanza che ambedue hanno lo scudo (rispettivamente il clipeo) sul dorso, dove l'uno pare che l'abbia messo proprio in questo momento, ci apprende, che la battaglia è finita. E perciò anche le lancie riposano sulla terra colle punte voltate a basso, e sopra tutto ciò ambedue i guerrieri si porgono le mani. Non v'ha dubbio che non sia fatta la pace o piuttosto si faccia in questo momento stesso. Nello sfondo si distinguono gli avanzi di quattro uomini, che assistono alla scena come spettatori e forse come testimoni. Della iscrizione che spiegava la rappresentanza, restano queste lettere (vd. più sotto n. 2):

LATINI · MCIENT · AMMIC

Poi troviamo di nuovo una città in costruzione e ad un dipresso nello stesso stato di quella della prima parete. Un giovinetto in corto chitone regge con le braccia a sforzo alzate sopra la testa un oggetto, che, quantunque ora perduto, essendo spezzata la parte superiore della parete, possiamo però supporre con certezza essere stato una zappa. Perchè chiaramente è occupato a zappare il suolo e a mettere terra e pietre

scavate in una cesta intrecciata, che già mezzo piena giace rovesciata dinanzi a lui sul suolo. Un altro lavoratore, cinto da panno violaceo, volgendo le spalle a chi guarda, è occupato a levare un oggetto molto pesante ma ora distrutto, per metterselo sul dorso; ed in ciò viene aiutato da un terzo che sta dietro il muro. È molto probabile la congettura che quest'oggetto sia stato una cesta piena di terra, ed infatti più a sin. troviamo un quarto lavoratore, che piegato a terra cerca di levare dal suolo una cesta ricolma. In una occupazione affatto corrispondente vediamo più volte i soldati romani sopra la colonna di Traiano ed una volta anche sopra quella di Antonino; vedi Froehner *la colonne Traiane*, pl. 37. 38. 64. 75. 76. 78. 81. 82, 83 e Bellori *Columna cochlis M. Aurelio Antonino dedicata*, tav. 56. In quelle rappresentanze, che raffigurano l'impianto d'un accampamento fortificato e che offrono anche altri punti di comparazione con la nostra pittura, quei soldati che zappano e mettono la terra nelle ceste, più volte stanno fino al petto in una fossa e perciò sono occupati senza dubbio ad alzare un vallo. Facendo dunque uso di questa analogia stringente, dobbiamo dire che anche sopra la nostra pittura quei lavoratori stanno facendo il vallo e la fossa [1]. A sin. seguono sei muratori, dei quali tre portano un cappello intrecciato; vestono tutti corti chi-

[1] Sopra i sarcofaghi con i dodici lavori di Ercole nella rappresentanza dell'avventura con la stalla di Augia più volte si trova ai piedi di Ercole un arnese che corrisponde perfettamente a queste ceste da terra. Evidentemente dobbiamo immaginarci Ercole nel momento quando sta facendo la fossa per la diversione dell'Alfeo. Nel sarcofago di Mantova (Labus *Museo di Mantova* II 1) quest'arnese si vede rovesciato, come quello dinanzi al giovane lavoratore del nostro fregio, e ne sporge una parte di terra e pietra, che il Matz (*Ann. d. Inst.* 1868 p. 256) per isbaglio prendeva per acqua.

toni, meno uno, che ha un grembiale; come i muratori sulla prima parete anche questi sono occupati a levare, a portare e ricevere grandi pietre quadre. Ma la figura la più interessante è quella donna, che vestita di chitone verde e lungo mantello violaceo, il quale le cuopre anche l'occipite, siede sopra una grande pietra squadrata vicina alla torre del muro; la d. è appoggiata sulla pietra, la sin. le riposa nel grembo; la fronte è cinta da una corona murale, e con ciò la donna è chiaramente caratterizzata come la dea protettrice della città che si sta fabbricando. Ora siccome anche sulla prima parete abbiamo trovato una donna in un posto del tutto corrispondente, così con ogni probabilità quella può essere spiegata per la dea protettrice della prima città, che ivi sta per essere fondata. Sotto la rappresentanza ultimamente descritta si leggono queste lettere (vd. più sotto n. 3):

LΛTINI · CO ΛLBΛ.....

Qui bisogna interrompere per un istante la descrizione, per cercare, se sia possibile di trovare i nomi sì delle due città, che abbiamo veduto fondarsi, come dei due popoli, che prima si combattono e poi fanno la pace; ed in ciò ci vengono in aiuto i frammenti di iscrizioni, dei quali, benchè non mi sia riuscito a restituire un solo periodo, due ci offrono chiaramente il nome di Rutulus e due quello dei Latini; questi sono dunque i due popoli belligeranti, nè esiteremo a riconoscere nei clipeati, che per la loro armatura si mostrano come il popolo più civilizzato e che inoltre sono i vincitori, i Latini, e negli scudati, i quali soccombono, i Rutuli. La figura poi del dio fluviale ci fa intendere, che la battaglia abbia luogo sulle

sponde di un fiume; ed è noto che la mitica battaglia fra questi due popoli accadde al Numicio; ed appunto i resti di quel nome, cioè NUMIC U furono scoperti dagli occhi lincei dell'amico Mau sopra la nostra pittura. Ma siccome questo nome di Numicio non sia scritto sotto la figura di quel dio, ma invece molto più a d., così abbiamo una prova stringente di ciò che ho affermato già innanzi, che cioè le iscrizioni non siano i nomi ascritti alle singole persone, ma piuttosto periodi interi, che spiegano le singole scene; imperocchè in questo caso è evidente che fra il nome di *Rutulus* e quello del Numicio sono svanite molte parole. Resta dunque stabilito che abbiamo dinanzi agli occhi la battaglia al Numicio. Ora la leggenda narrava che in questa battaglia Enea uccise Turno e poi disparve dalla terra raccolto nel cielo[1]. E perciò mi pare assai probabile che l'eroe coronato dalla Vittoria, nel quale abbiamo già riconosciuto la figura principale, sia Enea, il morto, che giace ai suoi piedi, Turno. Ed in vero secondo la versione più volgare nell'ultimo secolo della republica ed ai tempi degli imperatori, prima della battaglia al Numicio fu fondato Lavinio da Enea, e dopo questa battaglia Alba Lunga da Ascanio; visto ciò con molta probabilità spiegheremo la prima città, la cui fondazione

[1] Cato I fr. 11 Jord. presso Servio *Aen.* IV 620 *fugit Turnus et Mezentii auxilio comparato victus quidem est ab Aenea; qui tamen Aeneas in ipso praelio non comparuit.* ibid. fr. 10 presso Servio *Aen.* I 267: *Turnum postea ad Mezentium confugisse eiusque fretum auxilio bella renovasse, quibus Aeneas Turnusque pariter rapti sunt.* Livio I. 2: *inde Turnus Rutulique diffisi rebus ad florentes opes Etruscorum Mezentiumque regem eorum confugiunt . . . . secundum inde proelium Latinis, Aeneae etiam ultimum operum mortalium fuit; situs est, quemcunque eum dici ius fasque est, super Numicum fluvium.* Di Turno non si parla più; onde è lecito il conchiudere che secondo l'autore il quale vien seguito da Livio, era caduto nella battaglia sul Numicio.

si vede sopra la parete ovest, per Lavinio, la seconda, quella cioè sulla parte sud, per Alba Lunga; ed infatti il Mau sotto quest'ultima ha creduto di leggere il nome di *Alba*. Per conseguenza anche le divinità muliebri che assistono alla fondazione delle due città, debbono ritenersi l'una per la personificazione di Lavinio, l'altra per quella di Alba Lunga.

Credo che questa spiegazione, risultata spontaneamente dall' esame spregiudicato della rappresentanza stessa e dalle dichiarazioni forniteci dagli avanzi delle iscrizioni, possa pretendere ad un assai alto grado di probabilità; nè veggo infatti che un solo punto il quale possa destare qualche dubbio; ed è, che troviamo la figura di Vittoria introdotta nel mezzo, anzi quasi nel principio della battaglia, e che dopo la sua comparsa le ostilità continuano, mentre si aspetterebbe che la sua venuta accennasse al fine della battaglia. Questa difficoltà forse a taluno potrebbe suggerire aver noi errato nella supposizione che l'azione proceda da d. a sin., che invece le scene, almeno sopra le due prime pareti, si seguano da sin. a d. [1] e che per conseguenza la città sulla parete sud sia Lavinio, quella sulla parete

[1] Infatti il Brizio ha congetturato, che il fregio contenga due parti ben distinte, la prima delle quali rappresenti i miti lavinati, l'altra i miti romani, che in queste due parti la serie delle scene vada in direzione opposta, nell'una da sin. a d., nell'altra da d. a sin. Alla seconda parte appartengono la parete Nord e la maggior parte della parete Est; alla prima una scena della parete Est e le pareti Sud ed Ovest. Per conseguenza il Brizio riconosce nella città la cui fondazione si vede rappresentata sopra la parete Sud, Lavinio, ed in quella sopra la parete Ovest non, come aspetteresti, Alba lunga, ma invece un'altra volta Lavinio, che vien « riedificata (!) dopo la guerra contro i Rutuli. » Come testimonio di questa « seconda riedificazione » della città il Brizio cita Dionigio I 63; manifestamente vuol accennare alle parole λαβόντες δὲ τὸ χωρίον οἰκίζουσιν ἐν αὐτῷ Λαουίνιον τὸν

ovest Alba Lunga. Non voglio esporre estesamente, quanto un siffatto cambio nell'ordine delle scene avrebbe reso difficile l'intelligibilità della rappresentanza; quanto sia opposto non soltanto ad ogni sentimento artistico, ma anche alla sana ragione il cominciare una serie di scene nel canto opposto all'ingresso, o perfino, come piace al ch. Brizio, nel centro di una parete, forzando così lo spettatore, che con rara acutezza d'ingegno avesse scoperto da dove bisogna cominciare, a fare vie veramente labirintiche; tutto ciò ognuno se lo dirà da sè stesso; nè voglio approfittare della circostanza che neanche sotto questa supposizione la comparsa della Vittoria metterebbe fine ai combattimenti, essendo che la battaglia continuerebbe sulla parete ovest, imperocchè si potrebbe dire che ivi fosse rappresentata un'altra battaglia [1]. Ma prego semplicemente i lettori di far passare sotto gli occhi di nuovo le scene della seconda parete e poi domanderò, se si possa accennare in una maniera più schietta e più chiara la transizione dal combattimento corrucciato alla fuga, dalla fuga alla conclusione dalla pace. Anzi anche la direzione nella quale corrono il fuggente ed il per-

δεύτερον ἀπὸ τῆς ἁλώσεως ἐκπληρώσαντες ἐνιαυτόν. Ma qui non si parla di una riedificazione, ma bensì della prima fondazione di Lavinio, nemmeno di una presa di Lavinio, ma bensì di quella di Troia. Dice Dionigio la fondazione di Lavinio essere accaduta nel secondo anno dopo la presa di Troia; ciò prova tutto il connesso della disputazione e di più le parole che si leggono al principio di questo capitolo ἐμοὶ μέντοι δοκοῦσιν οἱ δευτέρῳ μετὰ τὴν ἔξοδον τὴν ἐκ Τροίας ἔτει φέροντες αὐτὴν εἰκότα μᾶλλον λέγειν.

[1] Così crede il Brizio, che vi riconosce la terza battaglia accaduta fra Ascanio e Mezenzio, secondo le narrazioni di Catone, Dionigio, Dione Cassio ed altri; ma in questa guerra secondo gli stessi autori il punto essenziale si è l'assedio di Lavinio, che non si vede neppure accennato, e poi per Mezenzio, che orora ha perduto il suo figlio nella guerra, il Rutulo fuggente pare troppo giovane.

secutore, come conviene, accenna alla direzione nella quale le scene si debbono seguire: e finchè non ci sia provato, che le battaglie cominciano con la conclusione della pace, riteniamo, che anche sopra questa parete il seguito delle scene sia da d. a sin. Cercando ora di giustificare la comparsa della Vittoria nel mezzo della battaglia, si offre una stretta analogia sopra l'uno dei due vasi d'argento trovati a Bernay e che son decorati con scene del mito troiano; vedi R. Rochette *M. I.* tv. 53; Overbeck *Gall. heroisch. Bildw.* XIX 12. Ivi una Vittoria con una palma nella sin., proprio come quella della nostra pittura, porge una corona ad Achille, che ha vinto ed ucciso Mennone [1]; ma con ciò la battaglia non è terminata, anzi immediatamente dopo vediamo Achille caduto e Greci e Troiani combattenti con violenza intorno il corpo dell'eroe. Da ciò si rileva che la Vittoria non si riferisca alla battaglia in generale, ma bensì al duello che aveva luogo fra

[1] Così secondo la mia convinzione si deve spiegare questa scena; l'Overbeck p. 546 non riconosce sopra il vaso che due scene consecutive e ritiene il guerriero coronato dalla Vittoria non per Achille, ma piuttosto per un altro Greco, forse Diomede, il caduto per un Greco; all'incontro il Lenormant *Bull. d. Inst.* 1830 p. 100 s. aveva visto in questo gruppo Achille ed Ettore; ed in ciò era senza dubbio guidato da un sentimento giustissimo, che cioè il colpo del guerriero è diretto contro quel caduto e che la corona non può esser offerta ad un personaggio secondario. Ma accettando questa congettura avremmo una confusione nella disposizione delle scene — simile a quella che il Brizio suppone per il nostro fregio. Perciò credo che abbiamo da discernere in questa parte del vaso due scene consecutive: prima la vittoria sopra Mennone, l'ultimo fatto di Achille, e poi la sua morte, che segue quasi immediatamente dopo. In un rilievo di epoca romana questa stretta combinazione di scene successive non può recar maraviglia. Del resto sopra questo vaso sono riunite in un contrasto ben calcolato la morte di Ettore e quella di Achille, come sopra il suo compagno (Raoul Rochette *M. I.* I pl. 52. Overbeck tav. XX 12) il riscatto dell'uno e le nenie dell'altro.

Mennone ed Achille, cioè all'ultima vittoria che fu concessa al figlio di Tetide. Del tutto conforme è la situazione sopra il nostro fregio; anche qui l'uccisione di Turno è l'ultima azione di Enea; inoltre, mentre la battaglia continuava, Enea disparve, ragione di più per consigliare il pittore di non mettere questa scena al fine, ma nel mèzzo, e far seguire altre scene di combattimenti.

Ora sorge la questione, se la scena di combattimento sopra la prima parete debba considerarsi come il primo episodio della battaglia al Numicio, o piuttosto come una particolare battaglia anteriore. Fra la fondazione di Lavinio e quella di Alba lunga gli storici dell'epoca degli imperatori interpongono ora tre, ora due battaglie, ora una sola. Dionigio narra I 43, 44 che prima ebbe luogo una battaglia fra Rutuli e Latini, nella quale caddero dell'una parte Latino, dell'altra Turno; nella seconda battaglia poi, che accadde sotto le mura di Lavinio al bordo del Numicio, i Rutuli ebbero per alleati gli Etruschi col loro re Mezenzio; in questa pugna disparve Enea; poi accadde una terza guerra fra gli Etruschi sotto Mezenzio dall'una ed i Latini e Troiani sotto Ascanio dall'altra parte, nella quale i Troiani, chiusi ed assediati in Lavinio, prima son forzati ad implorare la pace, ma poi, in seguito di una felice battaglia, conchiudono un armistizio a modiche condizioni. La stessa versione [1] del mito vien seguita da Cassio Dione fr. III (presso Tzetze *ad Lycophr.* 1232) e dall'autore anonimo dell'*Origo gentis*

[1] Anche il vecchio Catone aveva già parlato di tre battaglie nel primo libro delle *Origines*. Nella prima Enea combatte contro Latino e Turno, cade Latino; nella seconda Turno ha per alleato Mezenzio, cadono Enea e Turno; la terza avviene fra Ascanio e Mezenzio, cade Mezenzio, v. fr. 10 et 11 Jordan.

Romanae XIV, s. Chiaramente si vede che questa versione non è stata illustrata dal pittore, mancando ogni segno d'un assedio. Di due guerre parla Livio I 2, nella prima delle quali i Rutuli son vinti, ma cade Latino; nella seconda Turno ha per alleato Mezenzio: in questa muore Enea; della morte di Turno Livio non ne fa parola; anche Trogo Pompeo (Iustin. 43, 1) non conosce che due battaglie: nella prima cadono Latino e Turno, nell'altra Enea; ma secondo lui Lavinio non vien fondata che dopo la prima battaglia e la morte di Latino. Finalmente Strabone V 229 ed Appiano presso Photio p. 16 b 4 Bekk. (Appian. ed. Bekk. p. 12) non parlano che di una battaglia sola[1]. Da tutto ciò risulta che le forme di quel mito anche nei tempi degli imperatori erano assai fluttuanti e che per conseguenza non ne esisteva un'idea determinata nell'animo del popolo. Possibile dunque si è, che il pittore con la scena di combattimento nella prima parete abbia voluto accennare ad una battaglia anteriore a quella sul Numicio, e che in quel clipeato caduto abbiamo da conoscere Latino, benchè si aspetterebbe che questi fosse rappresentato barbato. Ma debbo confessare che a me questa supposizione pare poco probabile; primieramente perchè allora la rappresentanza della battaglia sul Numicio comincierebbe colla figura della Vittoria, e poi da un punto di vista più generale. Io penso cioè che, quantunque varie battaglie siano dagli storici stati frapposti fra la fondazione di Lavinio e quella di Alba lunga, però in una composizione artistica, come nella fantasia poetica di Virgilio, tutto ciò doveva unirsi ad un avvenimento solo, la battaglia

[1] Così anche Ovidio *Fast.* IV 879 menziona una battaglia sola, nella quale Enea uccide Mezenzio.

dei Latini contro i Rutuli e gli Etruschi; ed a quest'una battaglia dovevano trasferirsi tutti i momenti decisivi, così che, se anche nessuno scrittore avesse narrato esser Turno stato ucciso da Enea nella battaglia al Numicio, non esiterei di chiamare il morto dinanzi ad Enea Turno; imperocchè in questi punti l'artista non ha soltanto il diritto ma anche il dovere di modificare la tradizione popolare.

Ma ecco sorge un'altra questione; essendo cioè che le scene della battaglia non debbono imaginarsi contemporanee, ma bensì successive, così è possibilissimo, che gli stessi personaggi ricorrano più volte in varie scene, che per esempio il Rutulo, che nella scena sulla prima parete solo è rimasto vivo, sia Turno, il Latino poi che viene in aiuto del ferito, Enea; però, se tale era l'idea del pittore, non è riuscito ad esprimerla chiaramente, dimodochè, mancando adesso l'iscrizione, che forse una volta spiegava la scena, la cosa deve restare indecisa. Nè meno indeciso si è, se abbiamo il diritto di dare ai due guerrieri, che senza dubbio come i capitani dei due popoli si stringono le mani in segno della pace conclusa — se, dico, abbiamo il diritto di dar a loro i nomi di Ascanio e Mezenzio: le lettere dell'iscrizione, come le ha lette il Mau, possono formare il nome di Mezenzio. I nomi poi degli altri combattenti non potranno domandarsi se non da chi sia novizio ed imperito nell'arte dell'interpretazione; per parte mia, li dirò a chi mi avrà indicato i nomi dei cavalieri sul fregio del Partenone.

Ora ritornando alla descrizione debbo cominciare colla confessione, che, essendo scalpellata quest'ultima parte della parete per ricevere nuovo intonaco, tutti i dettagli della scena, appresso alla fondazione di Alba, sono molto indecisi e perciò una esatta interpretazione

riesce assai difficile. Si distingue un gruppo di donne, che, come pare, stanno in viva conversazione con un giovinetto; come persona principale si riconosce subito quella donna, che con mesta sembianza e sciolti capelli siede sopra una pietra, appoggiandovi la d., mentre la testa è volta un poco verso sin., come pare verso quel giovinetto; essa veste un abito bianco, che lascia libera la parte d. del petto; un mantello violaceo cuopre i ginocchi. Stendendo verso di lei il braccio d. le si avvicina dalla parte della città una donna con la testa cinta di corona murale, senza dubbio la deità ossia la personificazione d'una città. Il vestimento violaceo ricorda il mantello di Alba longa; ma siccome anche la personificazione di Lavinio pare abbia un abito violaceo, potrebbe esser sì l'una, sì l'altra; anzi forse la più grande probabilità milita per Lavinio. A sin. della donna mesta due donne stanno come spettatrici, di cui una tiene un oggetto indeciso, che rassomiglia un poco ad un piatto. Dinanzi a loro una donzella è coricata in positura molle e delicata sopra una grande pietra, volgendo le spalle a chi guarda. Dessa è ignuda fin alle coscie; le gambe soltanto sono coperte di un mantello verde; sì la positura, sì il vestimento meglio si adatta ad una ninfa ossia una deità locale, che ad una eroina o qualsiasi donna umana. Appoggiandosi sul braccio sin. sta in vivace colloquio col giovinetto, ed accompagna le sue parole con la mossa della mano d. Il giovinetto poi, vestito di mantello violaceo, alza le mani e volge la testa dall'altra parte, come se non sia dello stesso parere della supposta ninfa. Sopra la scena si riconoscono questi avanzi d'una iscrizione:

ΛΛ:......I\VINIV/▪

Siccome non abbiamo dinanzi agli occhi un deciso avvenimento, ma bensì una conversazione, così riesce difficile l' indovinare di che si tratti, tanto più perchè vi entrano personaggi allegorici di oscuro significato; e perciò non è che con la massima riserva che arrischio una congettura, appoggiandomi parte sopra il luogo che occupa la rappresentazione nella serie delle scene, parte sopra l'iscrizione, nella quale si riconosce il nome di *Lavinium*[1]. Dopo la morte di Enea ed in immediata connessione con la fondazione di Alba aspettiamo di trovare Ascanio ossia Julo, ed ognuno, penso, sarà meco d'accordo che l'aspetto di quel giovinetto delicato che sta a sin., sia assai conveniente al figlio di Enea, a cui, come dice Servio, la barba cominciò a crescere dopo la morte di Mezenzio, e che da ciò venne chiamato Julo: Servio *Aen.* I 267 *et occiso Mezentio Ascanium Julum coeptum vocari a primae barbae lanugine, quam* ἴουλον *Graeci dicunt, quae ei tempore victoriae nascebatur*[2]. Posto ciò per la donna mesta difficilmente si potrà trovare una migliore spiegazione che questa, esser dessa la vedova di Enea, e la matrigna o, secondo altri, la madre di Ascanio, Lavinia. Ma l'iscrizione non dice *Lavinia*, ma bensì *Lavinium*. Bisogna, dunque, che la conversazione si riferisca a quella città, e per intender tale circostanza giova rammentare, che secondo il referto di alcuni scrittori Julo dopo la morte del padre cedette a Lavinia la città che portava il di lei nome, mentre egli stesso fondò ed abitò Alba longa: vedi Servio VI 760 (cf. I 270):

[1] La penultima lettera V secondo il Mau è certissima; meno decisi sono gli avanzi dell'ultima M.

[2] Che questa notizia non si debba riferire a Catone, che vien citato poc'innanzi, è stato dimostrato dal ch. Jordan nelle Prolegomena della sua collezione dei frammenti di Catone p. XXIX.

evocavit novercam et ei concessit Lauro[avinium] sibi vero Albam constituit[1]. Livio I 3, 3: *is Ascanius.... abundante Lavini multitudine, florentem iam, ut tum res erant, atque opulentam urbem matri seu novercae reliquit, novam ipse aliam sub Albano monte condidit; quae ab situ porrectae in dorso urbis Longa Alba appellata.* Visto ciò non sembra improbabile, che il pittore abbia voluto rappresentare il momento quando Ascanio e Lavinia stipulano questo accomodamento[2]; allora la donna con la corona murale sarebbe la personificazione di Lavinio venuta per chiamare ed invitare Lavinia, che era fuggita nei monti (Servio VI 760), nella sua città. Per la ninfa[3] coricata sulla pietra sarei propenso a proporre il nome di Egeria, visto che la scena ha luogo nella vicinanza di Alba[4].

[1] Che la menzione di Catone, che precede, sia uno sbaglio, credono il Niebuhr ed il Jordan.

[2] In questa scena il Brizio credettè di vedere « il giovine Turno, il quale, offeso perchè Lavinia, già a lui fidanzata, venne concessa in isposa ad Enea, abbandona la regia di Laurento, ove vivea *(sic!)* come parente della regina Amata, e si ritira presso i Rutuli ». La donna con corona murale secondo il Brizio sarebbe « la stessa regina Amata, che fa notare a Lavinia la partenza di Turno ». Ho cercato invano di capire, come dalle parole di Dionigio I 63, allegate dal Brizio, si possa conchiudere, che Turno vivea alla regia di Laurento.

[3] In questa figura il Brizio vuol riconoscere una sorella di Lavinia, credendo di leggere sopra la sua testa SOR; ma chi mai potrà ammettere che un artista avrebbe marcato una persona mitologica con l'iscrizione: *Soror* ó *Laviniae soror.* Del resto questa sorella di Lavinia è una invenzione assai graziosa del ch. Brizio, per la quale il re Latino gli sarebbe stato obbligatissimo, che dell'espediente per quel povero re: egli avrebbe potuto mantenere la sua parola a Turno, dandogli Lavinia, e nello stesso tempo acquistarsi l'amicizia di Enea, offrendogli la mano dell'altra sua figlia; così la guerra e tutto quello spargimento di sangue sarebbe stato evitato, ed invece delle feroci scene di battaglia gli ultimi libri dell'Eneide sarebbero stati dedicati ad una brillante descrizione delle doppie nozze.

[4] S'intende che io parli dell'Egeria di Aricia, ministra di Diana e curatrice di Virbio, la quale dai poeti dell'epoca augustea vien

La terza parete (tav. LXI) è stata riprodotta esattamente dietro il primo fac-simile del cav. Massuero, e quindi per questa parte la nostra pubblicazione non può pretendere che ad un limitato grado di esattezza; e benchè i contorni e le mosse delle singole figure corrispondano generalmente all' originale, non posso però garantire tutti i dettagli. La prima figura è un uomo con cappello e corta veste, che, messa l'una gamba sopra l' altra, in una posizione assai negligente, volge lo sguardo indietro a non so qual cosa che dobbiamo raffigurarci fuori della rappresentanza. Dopo lui segue un gruppo di dieci donne, due delle quali son sedute, l'una vista di profilo e tutta involta in un mantello bianco, l'altra vista di faccia ed appoggiata sul braccio sin. con abito violaceo e mantello giallo. Ma come persona principale si riconosce senz'altro quella donzella, che, abbassando mestamente un poco la testa, pone la mano sopra la spalla della donna ultimamente descritta, come se aspettasse da essa consolazione e conforto; il suo vestimento assai singolare consiste di un chitone rossiccio e un lungo velo bianco, che le cuopre la testa, le braccia e la parte superiore del corpo. Con questo gruppo di donne sta evidentemente in strettissima relazione la scena seguente, il cui centro è occupato da un uomo di aspetto maestoso, chiaramente un re; siede esso sopra un trono, che è coperto di cuscino azzurro; appoggia i piedi sopra uno sgabello; porta un mantello rosso e scarpe, e regge nella sin. una lunga lancia (o forse piuttosto uno scettro?); alza la d. come chi parla; dietro il trono sta un satellite

identificata con la moglie di Numa; ed infatti senza dubbio da principio ambedue sono la stessa figura mitologica. Intorno il suo domicilio nel sacro bosco di Diana presso Aricia si confrontino Ovid. *Met.* XV 485; *Fast.* III 273; Martial. VI 47.

con clipeo rotondo e lunga lancia. A sin. del re sta una donna con veste rossiccia e mantello verde, che si piega verso lui e pare gli parli. A d. poi sta un uomo con mantello violaceo, che parlando vivacemente al re alza la d., mentre la sin. forse additava la donna velata. Essendochè nella scena seguente indubitatamente abbiamo da riconoscere Marte e Rhea Silvia, così in questa rappresentanza dobbiamo supporre con ogni probabilità un momento anteriore dello stesso mito. Ora la donna velata forse è lecito di spiegarla per una Vestale; almeno il velo corrisponde fino ad un certo punto alla descrizione che ci dà Festo del *suffibulum*, cioè del vestito caratteristico delle Vestali; vedi Festo p. 348 *a* 25 nell'edizione di Odofredo Müller: *suffibulum est vestimentum album praetextum quadratum oblongum, quod in capite virgines Vestales, cum sacrificant, semper habere solent, idque fibula comprehenditur*. Se questa supposizione fosse giusta, per le altre persone principali risulterebbe la seguente spiegazione: il re sarebbe Amulio; l'uomo che sta dinanzi a lui parlando, Numitore, che prega il fratello di rilasciare alla sua figlia la dura sorte a cui è destinata *per speciem honoris*; la donna a cui si appoggia Rhea Silvia potrebbe esser la sua madre. E finalmente anche per la donna che sta allato al re, come sogliono stare soltanto i prossimi parenti o confidenti, si offrirebbe una spiegazione non ricercata; dessa cioè sarebbe la figlia del re, Antho, che nella versione del mito adornata romanzescamente è l'intima amica della sua cugina Rhea Silvia e prega per lei presso suo padre: vedi Dionigio I 79: ἐπικλασθῆναι δὲ τὸν Ἀμόλιον εἰς ταὐτὸ ἱκετευσύσης τῆς θυγατρὸς χαρίσασθαι τὴν ἀνεψιὰν αὐτῇ· ἦσάν τε σύντροφοί τε καὶ ἡλικίαν ἔχουσαι τὴν αὐτήν, ἀσπαζόμεναί τε ἀλλήλας ὡς ἀδελφάς. Plutarco Romolo 3

καὶ τὸ μὲν ἀνήκεστον μὴ παθεῖν αὐτὴν ἡ τοῦ βασιλέως θυγάτηρ Ἀνθὼ παρῃτήσατο τοῦ πατρός. E così anche in questo momento dessa potrebbe aggiungere la sua intercessione alle parole di Numitore, per salvare la sua amica. Le altre donne che circondano Rhea Silvia, naturalmente sarebbero le sue amiche e compagne; se però l'altra donna sedente sia forse anch'essa una Vestale, lo debbo lasciare indeciso, come pure il significato dell'uomo sedente, la prima figura di questa parete, mi rimane oscuro. Confesso volentieri che questa spiegazione non possa pretendere ad una certezza assoluta, ma vista la cattiva conservazione di questa parete dubito assai che sia possibile di proferire altro che ipotesi [1]. Ammessa la giustezza in generale della mia spiegazione, resteranno sempre dubbiosi i particolari; come per esempio forse taluno vorrebbe ritenere la donna sopra la quale si appoggia Rhea Silvia, non per la madre, ma piuttosto per Antho, ed invece la donna allato del re per la moglie di Amulio, la quale, nemica di Rhea Silvia (vedi Dionigio I 78), parlerebbe in senso contrario a Numitore.

Segue nel centro della terza parete la scena già più volte mentovata di Marte e Rhea Silvia. Due uomini pieni di terrore fuggono verso d., alzando in segno di maraviglia la mano; il secondo rivolge la testa verso la causa della loro fuga. Il corto abito che

[1] Il Brizio in questa scena crede esser figurato « il momento in cui il vecchio re Latino concede la propria figlia Lavinia in isposa ad Enea; » e poi nel gruppo di donne più a d. una scena seguente: Lavinia (la figura spiegata da me per Rhea Silvia), come sposa, posando la d. sopra la spalla della sua madre. Che il re pigli con la sua la d. della fanciulla che gli sta a d., è una mera supposizione del Brizio, che non vien confermata nè dall'originale nè dai fac-simili del Massanero nè finalmente dalla pubblicazione del Brizio stesso.

portano, indica che appartengano alla bassa plebe; il primo porta stivali e tiene nella mano d. un bastone. Più a sin. troviamo rappresentato già chi li ha tanto spaventati e messi in fuga. Un guerriero con elmo, lorica, ocree, cinghia di spada e clamide rossa svolazzante con rapidi passi si avventa ad una donzella e la piglia colla mano d. al braccio sin. Costei stupefatta arresta il passo; pare che le vacillino le gambe e che sia sul punto di cadere sulle ginocchia. La d. tiene il mantello azzurro; il vaso da acqua, che portava, l'ha lasciato cadere spaventata. Alle sue spalle le si avvicina volando una Vittoria, chiaramente come aiutatrice e ministra del guerriero. Che cosa indichi il panno che sembra tenere nelle mani, non saprei dirlo; ma non posso nascondere il sospetto che in questo punto il disegnatore abbia mal compreso l'originale, e che la parte inferiore di quel panno sia il lembo della veste della Vittoria, la parte superiore all'incontro appartenga al mantello della donzella, che la Vittoria le sta togliendo a prò dell'amante. La testa della Vittoria è volta a d., come se scacciasse collo sguardo i due uomini che abbiamo trovati fuggenti a d. A sin. sotto un albero sta coricato per terra un uomo barbato col petto ignudo, le gambe coperte di mantello verde, appoggiando il dorso ed il braccio d. sopra una pietra. La corona di fogliame che gli cinge la testa, nonchè la canna che tiene nella mano sin., chiaramente ci danno ad intendere, che sia il dio d'un fiume o d'un ruscello. Una donna in piedi, che gli sta dietro con veste gialla e mantello violaceo e con una cornucopia nella mano sin., piegandosi sopra di lui addita colla mano d. la scena centrale. Come già accennai, apertamente qui si riconosce il momento, quando Rhea Silvia, andata al sacro bosco per attin-

gere l'acqua dalla fonte, il cui dio vediamo rappresentato, vien sorpresa da Marte; come ausiliare del dio della guerra troviamo la sua inseparabile compagna, la Vittoria; e nel momento quando sarà concepito Romolo, è presente anche la Fortuna, amica e padrona del popolo romano. I due uomini spaventati, forse pastori, trovano la loro analogia nella rappresentanza d'un quadro delle terme di Tito, come giustamente osserva il Brizio; ivi nel momento quando Marte dall'alto viene a Rhea Silvia addormentata, tipo volgare, come è noto, sopra i sarcofaghi romani, fugge a d. un pastore spaurato dall'apparizione del dio: vedi Carloni *Camere delle terme di Tito* 21. Così l'arte esprime la potenza e la terribilità dell'apparizione divina, mettendoci sotto gli occhi l'impressione prodotta sopra figure secondarie, mentre allo stesso scopo il mito e la poesia ci parlano del turbine e del tuono che accompagnavano il venire del dio: vedi *Origines gentis Rom.* 20 (da Fabio Pittore?): *solito institutoque egressam virginem in usum sacrorum aquam petitum ex eo fonte qui erat in luco Martis, subito imbribus tonitrubusque quae cum illa erant disiectis* (cioè le altre Vestali?) *a Marte compressam*: Plutarco, *de fortuna Rom.* p. 320, parla inoltre di un'eclissi del sole.

L'ultima scena di questa parete è divisa dalla precedente per mezzo di un pilastro ossia una colonna. Troviamo in primo luogo due donne molto danneggiate, l'una ritta in piedi, l'altra seduta dirimpetto. Segue un'altra volta un re sul trono, il quale, vestito di mantello rosso, volge la testa a d. verso la donna seduta, che gli volge le spalle: pare che parli di essa, accompagnando le sue parole con la mano d. un po' alzata. A sin. siede sopra una sedia più bassa e coperta di cuscino rossiccio un uomo che

appoggia mestamente il viso nella mano sin.; è vestito di abito azzurro e mantello bianco, e tiene, come pare, nella d. un piccolo bastone. Due uomini che gli stanno dietro, esprimono la loro compassione ed il loro dolore, specialmente quello che volgendosi a sin. ha posto la mano sulla testa. In questo punto della rappresentanza aspettiamo di trovare la condanna di Rhea Silvia incinta, ed infatti il Brizio con ogni ragione la riconosce in questa scena, spiegando il re per Amulio e l'uomo che gli siede accanto per Numitore, il quale, secondo il racconto di Dionigio I 78, in quella occasione vien chiamato nel consiglio dal fratello ed incolpato di complicità; ed è almeno probabile che, come crede anche il Brizio, la donzella seduta sia Rhea Silvia. La donna poi che le sta dirimpetto, vien ritenuta dal Brizio per la nutrice. Collo stesso diritto però si potrebbe pensare alla madre di Rhea od anche alla moglie di Amulio, che secondo alcuni teneva in custodia Rhea durante la sua gravidanza (v. Dionigio I 78), o finalmente ad Anthe; ma visto lo stato logoro di questa parete una decisione è affatto impossibile; pare certo però, che qui il pittore abbia voluto rappresentare una determinata persona mitica e non una figura accessoria, come i due giovani a sin.

Siamo arrivati alla quarta ed ultima parete, la cui prima scena è stata scalpellata anch'essa; di più è svanita la figura principale. A d. troviamo un giovane che appoggia mestamente la testa con la mano d., a sin. una donna sopra una roccia che appoggiata sul braccio d. alza con la mano sin. il suo largo mantello violaceo. Nel mezzo si distinguono gli avanzi di due piedi; il braccio con un bastone, che sta tanto vicino alla terra, io non ho potuto distinguerlo sopra l'originale, l'abbiamo però riprodotto secondo il fac-

simile del cav. Massuero. Il Brizio ritiene la donna seduta per una divinità locale, il che infatti pare molto probabile, e specialmente per una Σκοπιά, e perciò suppone essere stato rappresentato il supplizio di Rhea Silvia secondo la versione di Ennio, nei cui annali dessa venne precipitata nel Tevere: vd. fr. XXXVIII Vahlen; Servio I 273; possibile sì, ma in questo caso aspetteresti di vedere rappresentato il dio del fiume, come è solito sopra questo fregio. Il numero però delle scene che possono essere state frapposte fra la condanna di Rhea Silvia e l'esposizione dei gemelli, è tanto grande, e ciò che resta della pittura è tanto poco, che pare meglio astenersi di qualsiasi congettura.

Fortunatamente sono meglio conservate le due scene seguenti. Nel dinanzi della prima si vedono le onde di un fiume, verso il quale due servitori con tunica corta e clamide, l'uno anche con cappello, apportano in una cassa intrecciata di forma d'un vassoio due bambini, che alzano svegliati le piccole braccia. Più a sin. è coricato il dio del fiume, che alza il braccio d., sia per maraviglia sia per indicare che voglia ricevere e guardare amichevolmente i piccoli. È coperto di un mantello verde, i capelli sono cinti di una corona di piante acquatiche, la sin. tiene un remo, il quale, come bene osserva il Brizio, lo distingue come fiume navigabile dal Numicio sulla seconda e dal dio della fonte sulla terza parete. Nessun dubbio che non debba esser chiamato Tevere, nè che i due bambini siano Romolo e Remo esposti pei servitori del re Amulio. Ivi al disotto, proprio sopra le onde del Tevere, restano gli avanzi d'un'iscrizione: vd. più sotto n. 5.

L'ultima scena, divisa dalla precedente per un pilastro, ha un carattere idillico. Troviamo rappresentati due pastori con la loro greggia di pecore, sopra una

pastura indicata per mezzo di piccole piante. Ambedue portano, od almeno portavano una volta, lunghi bastoni[1] e vestono corte tuniche e mantelli; l'uno ha la testa coperta d'un cappello. A d. siede sopra una collina una figura muliebre velata di lungo mantello, la quale, benchè adesso quasi completamente svanita, ha chiaramente l'aspetto di una deità locale. Abbiamo dunque dinanzi agli occhi una scena leggiadra tolta dalla gioventù di Romolo e Remo; imperocchè senza alcun dubbio sono essi i due pastori.

Dopo questa rappresentanza, essendo caduto l'intonaco, manca l'ultima scena della serie.

Giova ora di enumerare le scene che abbiamo riconosciute; e sono sopra la prima parete: 1) la fondazione di Lavinio; 2) scena di combattimento nella battaglia al Numicio; sopra la seconda parete: 3) la morte di Turno; Enea coronato dalla Vittoria; 4) altre scene della battaglia al Numicio; 5) fuga dei Rutuli; 6) conclusione della pace; 7) la fondazione di Alba Longa; 8) colloquio fra Ascanio e Lavinia, alla quale vien rilasciata la città di Lavinio (?); sopra la terza parete: 9) Rhea Silvia fatta Vestale e negoziazione fra Amulio e Numitore (?); 10) Rhea Silvia sorpresa da Marte; 11) la condanna di Rhea Silvia; e finalmente sulla quarta parete: 12) scena d'incerto significato; 13) l'esposizione di Romolo e Remo nel Tevere; 14) Romolo e Remo come pastori. Mancano la prima e l'ultima scena; ma vista questa serie di fatti chiaro si è, che la prima scena doveva riferirsi ad un av-

[1] Il bastone del pastore con capello pare che sia biforcato; siffatti bastoni sopra i vasi attici con scene palestriche si trovano regolarmente nei mani degli ἐπιμεληταί ossia soprintendenti (vd. p. es. Gerhard *Auserl. Vasenb.* IV 259, 260, 271). Ma non saprei dire, se si sia trovato fin adesso anche nelle mani dei pastori.

venimento anteriore alla fondazione di Lavinio, sia per esempio l'arrivo di Enea sul suolo del Lazio, sia il suo incontro col re Latino ed il suo sposalizio. Con una certezza quasi incontestabile si può fissare il soggetto dell'ultima rappresentanza. Tutte quelle scene non sono che l'introduzione e la preparazione di un solo ed importantissimo avvenimento, cioè della fondazione di Roma. Questa doveva esser rappresentata come fine dell'intero ciclo, e lo era senza dubbio sopra quella parte della quarta parete che adesso è perduta, e la cui larghezza corrisponde completamente a tale supposizione. E così penso che i punti cardinali di tutta questa serie di scene siano la fondazione delle tre città, Lavinio, Alba Longa, Roma.

In quanto alla versione del mito, alla quale il pittore si è attenuto, è interessante che manca ogni influenza dell'Eneide. Vero è che il pittore non si poteva servire di Virgilio [1] che nelle prime scene; ma neanche ivi l'ha fatto, essendochè nell'Eneide non vien menzionata la fondazione di Lavinio. Neppure si può sostenere che il pittore abbia voluto illustrare gli Annali di Ennio, poichè secondo questo poema all'arrivo di Enea esiste già da un pezzo la città di Alba Longa, il cui re riceve Enea (vedi Vahlen *Ennianae poesis rel.* p. XXVII fr. XXXI, XXXVIII) e di più Rhea Silvia ossia Ilia è la figlia, Romolo il nipote di

[1] Il più antico esempio della influenza di Virgilio sopra l'arte, che io conosca, sono due pitture in una casa pompeiana reg. VI is. 14 n. 30, la cui decorazione appartiene al terzo stile, rappresentanti l'una l'incontro di Enea con Polifemo (*Giorn. degli Scavi* III 1877 tav. 5), l'altra la catastrofe di Laocoonte (*Ann.* 1875 tav. d'agg. *O*); imperocchè sia che quest'ultima fosse composta con conoscenza del gruppo di marmo, come crede l'amico Mau *Ann.* 1875 p. 273, sia una composizione indipendente, come io sono propenso a credere, il fatto stà, che il pittore volle illustrare la descrizione di Vergilio.

Enea (fr. XXXIII, XXXIV), dimodochè Numitore non poteva essere mentovato. Da ciò risulta che la versione del mito seguita dal pittore non è fondata sopra la poesia; ma piuttosto sopra un libro di storia; e si deve aggiungere che questo libro non poteva essere uno dei più vecchi, per esempio nè gli *Annali* di Fabio Pittore, nè le *Origines* di Catone. Imperocchè è noto e fu in un modo assai stringente dimostrato dal Mommsen (*Chronologie* p. 156 s.) e dal Nissen (*Jahrb. f. Philol.* 1868 p. 375), come a misura dello sviluppo della storiografia si frapponeva un intervallo sempre più grande fra l'arrivo di Enea nel Lazio e la fondazione di Roma e come per conseguenza vennero variate anche le tradizioni riguardo la fondazione di Alba Longa e di Lavinio. Così, come già accennai, presso Ennio Enea trova già fondata Alba Longa; e presso Catone Latino secondo ogni probabilità fu re di Laurolavinio, la cui fondazione per conseguenza da lui non poteva essere attribuita ad Enea, ma doveva essere anteriore all'arrivo dei Troiani: vd. Catone fr. IX, XI nell'edizione dello Jordan e Nissen l. c. p. 391; cf. anche Servio *Aen.* I, 2. Siccome dunque sopra il nostro fregio troviamo rappresentata la fondazione di Lavinio immediatamente avanti la battaglia sul Numicio, così dobbiamo supporre, che la tradizione la quale al pittore servì come base, fu introdotta dopo e; se non m'inganno, molto tempo dopo Catone. Con questa considerazione va strettamente congiunta la questione sul sistema seguito dal pittore nello scegliere ed omettere le scene. E prima di tutto dà negli occhi il grande intervallo di tempo che giace fra l'ultima scena della seconda e la prima della terza parete, essendo omessa tutta la serie dei re Silvii. Vero è che la tradizione di questi re Silvii è di data assai recente, nè sono dessi introdotti nella storia ad

altro scopo che per riempire una lacuna nella cronologia; v. Mommsen *röm. Chronologie* p. 151-161. Però riterrei per isbagliata la supposizione, che il pittore abbia seguito una tradizione la quale non conoscesse ancora i re Silvii. Imperocchè sono d'avviso che ai tempi di Augusto la nuova tradizione fosse già invalsa fermamente nel popolo. Credo invece, che l'assenza dei Silvii sul nostro fregio facilmente si spiega da ciò, che queste creature d'una dotta speculazione in verità non sono altro che semplici nomi senza contenuto, i quali, se mettiamo da banda il solo Aremulo Silvio, imitazione poco felice del greco Salmoneo, non offrivano all'artista alcun momento adatto ad un concetto artistico. Si aggiunga che, se l'artista infatto aveva scelto come momenti principali della sua opera la fondazione di Lavinio, Alba Longa e Roma, era purtroppo naturale il trapassare dall'edificazione di Alba immediatamente agli avvenimenti che preparano quella di Roma. Un punto poi assai rimarchevole si è, che manca la scena nella quale la lupa allatta Romolo e Remo, mancanza tanto importante, che non può essere stata commessa dal pittore senza un certo intendimento; e mi pare non troppo ardita la conclusione, aver l'artista accettato la spiegazione pragmatizzante del mito, secondo la quale la nutrice dei gemelli fu la moglie di Faustulo, Acca Larentia, (vedi Mommsen *Acca Larentia*); e giova il notare che manca anche il prodigio della scrofa relativa alla fondazione di Alba Longa, che un pittore il quale voleva rappresentare la versione più favolosa, difficilmente si sarebbe lasciato sfuggire. In somma abbiamo da fare con una versione del mito, la quale, ben diversa dalle forme più antiche, che si leggevano presso Fabio Pittore, Ennio e Catone, corrisponde in generale,

benchè non in tutti i suoi dettagli, alla narrazione degli scrittori dell' epoca augustea, cioè dell' epoca, alla quale appartiene anche l'esecuzione delle pitture; e questa versione ha un carattere piuttosto romanzesco, mentre il miracoloso, prescindendo dall'apparizione di Marte, ne è tolto, probabilmente mediante una spiegazione ragionata e pragmatizzante. Sono del resto molto lontano dal credere che il pittore abbia voluto illustrare un'opera storica; credo bensì che seguiva le idee popolari della sua epoca, le quali però da parte loro erano il prodotto d'un sistema storico. Debbo rilasciare ai nostri illustri storici di giudicare se le nostre pitture possano fornire ancora altri e più esatti schiarimenti riguardo alla storia mitica di Roma [1].

Resta l'aggiungere qualche parola sopra il merito artistico delle nostre pitture. Comincio dal carattere particolare della composizione: imperocchè per la prima volta troviamo qui nella pittura antica una serie di scene successive, le quali insieme formano quasi una cronaca dipinta e, come già accennai, trovano la loro stretta analogia nei rilievi delle colonne di Traiano e di Antonino. In un'altra occasione ho pronunziato il mio parere che la divisione d'una pittura in varie scene consecutive sia provenuta dalla necessità di riem-

[1] A bella posta ho lasciato da banda la famosa cista prenestina, la quale sì per lo stile come per i dettagli della rappresentanza fa impressione assai strana, v. *Mon. d. Inst.* VIII tav. VII e VIII; non avendo visto l'originale non oso di profferire in nessuna direzione un dubbio contro un osservatore tanto illustre come il Brunn; gli argomenti allegati dal Nissen nella egregia memoria *zur Kritik der Aeneassage* nei *Jahrbb. f. Philol.* 1865 p. 375 secondo la mia convinzione sono stringenti a tal punto che restano due sole possibilità: cioè o la cista non è un'opera antica, o la rappresentanza non si riferisce al mito di Enea. Offrendo essa del resto nessunissimo punto di comparazione con il nostro fregio, era superfluo di entrare nel suo esame.

pire un largo e disteso sfondo con figure umane, e che per conseguenza tale particolarità generalmente non si trovi che in quadri di un carattere a preferenza architettonico o di paesaggio, vd. *arch. Ztg.* 1875 p. 139. S'intende ch'io allora non voleva parlare che di quegli affreschi, che nella decorazione occupano il posto d'un quadro a tavola e lo surrogano; ma qui si tratta di un fregio. È vero che anche le celebri pitture rinvenute sull'Esquilino e rappresentanti scene successive tolte dall'Odissea, formano in un certo modo un fregio, e sono desse certamente quelle fra tutte le pitture antiche conservate, che col nostro fregio offrono le più strette analogie. C'è però una differenza grandissima; ed è che dirimpetto alle pitture dell'Odissea l'osservatore deve immaginare tolta la parete e guardare egli attraverso di un portico sostenuto da pilastri rossi in un esteso paesaggio, nel quale hanno luogo le singole scene; e così anche in questa pittura il carattere di paesaggio spiega e produce la divisione in varie scene. Tutt'altro si è nella nostra pittura, dove il paesaggio è soltanto accennato. Qui tale combinazione di varie scene non è un espediente, ma bensì determinata intenzione del pittore, prodotta dalla stessa causa come sui rilievi romani. Da un canto cioè si trattava di riempire una lunga striscia con figure, dall'altro pare che i Romani, invece di scegliere il momento più caratteristico, mettessero con una certa predilezione sotto gli occhi dell'osservatore tutto il seguito della storia, in guisa di una cronaca dipinta. Forse abbiamo da riconoscere i principî di questo procedere nei quadri che solevano essere portati nei trionfi, e che tutti insieme raccontavano al popolo i singoli episodî della guerra: vd. Appiano *Mithridat.* 117; Plinio 35, 23; e si confronti la dotta

memoria dell'Urlichs *Malerei in Rom*, p. 18 s. Cotali quadri messi insieme formavano una serie del tutto analoga alla nostra; ma si capisce che una tale combinazione non si poteva far altrimenti che in guisa di fregio. Perciò credo di non isbagliare vedendo in questa riunione di varie scene in una cronaca dipinta una particolarità dell'arte romana.

Risulta già dal soggetto che le composizioni di questo fregio appartengono all'epoca romana e, se il nostro giudizio sopra la versione del mito è esatto, al più tardi all'ultimo secolo della repubblica. Ora è sorprendente, che non troviamo nessunissima dipendenza da tipi conosciuti; anzi la rappresentanza di Marte e Rhea Silvia è diversissima da quel tipo che si trova sopra i sarcofaghi romani. Nè delle singole figure saprei addurre che una sola, che abbia una certa similitudine con una figura ovvia sopra un altro monumento, dico il Rutulo fuggente della prima parete con un guerriero sopra un'urna etrusca (Brunn *Urne etr.* tav. LIV 13 a d.), il quale anch'esso, come il detto Rutulo, ha il fodero al lato d.; vista però la scarsezza delle pitture antiche conservate è meglio di non dar troppo peso a questa osservazione. Ma posto anche, il che in un caso siffatto è improbabilissimo, che il pittore si sia potuto servire di prototipi greci, bisognerebbe almeno confessare, che ne ha fatto un uso bellissimo e che la trasformazione gli è riuscita a meraviglia. Le scene di battaglia e la fondazione di Alba sono composizioni piene di vita e di brio, ed assai grazioso è l'idillio dei due pastori.

La questione, se le pitture siano anche inventate per il nostro sepolcro o piuttosto copiate da altre pitture romane, io non oserei deciderla in nessun modo; imperocchè il soggetto è adatto ad ogni edifizio romano

e specialmente nell' epoca di Augusto, e sono infatti incapace di comprendere la meraviglia del ch. Brizio «di trovare scene dei miti italici e romani rappresentate sopra le pareti di un privato sepolcro», che si trova a Roma. Confesso, che il potere artistico il quale si manifesta in queste composizioni, non sorpassa la mia idea dell'abilità anche d'un semplice artefice nell'epoca di Augusto. Ma siano composizioni originali, siano copie di altre pitture romane, io penso che questo fregio non possa fare a meno di ispirarci un certo rispetto riguardo all'arte romana nell'epoca di Augusto.

C. Robert.

1.

2. LATINI·

3. INTNI·

4.

5.

VASES PANATHÉNAÏQUES

(*Mon. de l'Inst.* vol. X, pl. XLVIII *i*, *k*, *l*, *m*, *n*).

Dans un article sur les amphores panathénaïques qui portent des noms d'archontes athéniens [1], j'ai cherché à déterminer l'âge des vases de cette espèce, distribués aux vainqueurs dans les fêtes célébrées annuellement à Athènes. J'ajoute à mon travail cinq planches, dans lesquelles j'ai fait reproduire avec le plus grand soin et avec les couleurs des peintures originales, trois vases panathénaïques, savoir: 1° le célèbre vase Burgon, conservé au Musée Britannique; 2° une très ancienne amphore de la Pinacothèque de Munich; 3° une autre amphore, conservée au Musée de Leyde.

Je passe à la description de ces trois vases:

Pl. XLVIII *i* et *k*.

Athéné debout, tournée à gauche, brandissant la lance de la main droite et portant au bras gauche un grand bouclier rond qui a pour épisème un dauphin peint en blanc. La déesse est coiffée d'un casque à cimier élevé, coloré partie en noir, partie en pourpre, partie en blanc. Ses longs cheveux tombent sur ses épaules. La tunique talaire est couleur pourpre ainsi que l'égide, à laquelle sont attachés trois serpents; les bordures de la tunique sont noires et ornées de méandres. L'attitude, le profil, l'oeil dessiné de face, tout dans cette figure annonce un art des plus anciens et des plus primitifs. A gauche devant Athéné, on lit

[1] Voy. *Annales* t. XLIX, 1877, p. 294 et suiv.

l'inscription en caractères de la plus haute antiquité: IMƎ : ИOΛΘA ИOƎИƎΘA ИOT (sic). La figure d'Athé-né a un peu plus de 0,26 centim. de hauteur.

Au revers, on voit un éphèbe assis dans un bige à droite. La tête nue, il est vêtu d'une longue tunique sans manches de couleur pourpre. Conduisant les chevaux par les rênes, il les excite avec un long aiguillon (κέντρον), recourbé à l'extrémité et auquel sont suspendues des pièces de métal, faisant office de clochettes, κώδωνες[1]. Il faut aussi remarquer la forme du char avec une espèce de galerie à colonnettes, le joug, et la forme des roues que l'on retrouve sur des monnaies très anciennes d'Athènes[2].

Sur le col de l'amphore, du côté de la déesse, est peinte une Sirène; du côté opposé, au dessus du char, est représentée une chouette.

Ce vase, publié ici pour la première fois de la grandeur originale, a été gravé, mais sur une échelle réduite, dans l'ouvrage de Millingen, *Ancient unedited monuments* pl. I, II, III, London, 1822. — Cf. Inghirami, *Monumenti etruschi* ser. V pl. XXXIII et XXXIV. — K. O. Müller et Wieseler *Denkmäler der alten Kunst* t. I pl. XVII, 91.

On l'a dit déjà[3], que cette amphore, si elle n'est pas du temps de Pisistrate, a dû être faite avant la guerre des Perses (490 ans av. J. C.).

Comme on a souvent dit et répété que le vase Burgon est le seul vase panathénaïque qui ait été trouvé à Athènes, je crois utile de donner ici des extraits d'une

[1] Pollux *Onomast.* X 56.

[2] Beulé *Monnaies d'Athènes* p. 23. — Les numismatistes ne sont pas d'accord sur l'époque où ces monnaies d'argent ont été frappées.

[3] *Annales* t. XLIX, 1877, p. 299.

lettre adressée par Thomas Burgon à Bröndsted, le 26 Novembre 1831. On verra dans cette lettre qu'on n'attachait pas la moindre importance aux grandes vases de terre que l'on rencontrait dans les fouilles, par ce qu'on était persuadé que ces sortes de vases, n'étant décorés d'aucune peinture, étaient des urnes grossières qui ne méritaient pas d'être conservées.

Monsieur et cher ami

. . . .

« Ce vase fut trouvé en ma présence le 16 Mai » 1813, au moyen des fouilles faites pendant deux » mois, sur un terrain inculte en dehors des anciens » murs d'Athènes, tout près des *Portae Acharnicae* et » à environ cent soixante verges au nord-est de la » porte moderne appelée *Gribee-Kapesi* ».

« Ce terrain est borné à l'est par le chemin qui » conduit à Thèbes, et au sud par un ravin, qui forme » le lit d'un torrent »..... (ici Burgon renvoie au plan d'Athènes publié en 1821 par le colonel Leake).

« Il est certain que ce terrain avait été autrefois » un cimetière, car en fouillant sur une aire de près » de deux cents verges, j'ai trouvé environ quarante-» cinq tombeaux de différentes espèces, bien définis ».

« Ce fut parmi ces tombeaux que le vase fut dé-» couvert, enfoui à trois pieds au-dessous de la surface » de la terre, dans une position presque verticale, avec » une pierre[1] brute et pesante, d'une espèce de schiste... » placée sur son embouchure. Il conserva parfaitement » sa forme et sa position même après que la terre » tout autour eut été détachée, quoiqu'il eût éclaté

[1] Dans la lettre de Burgon, on lit *pièce*; le texte anglais porte *slab*.

» partout, et qu'il fût effectivement ramassé en quarante morceaux environ » (ici l'auteur entre dans » de longs détails sur les causes qui avaient produit la fracture du vase).

« En examinant soigneusement la terre, pour vé- » rifier si quelque chose avait été déposé dans le vase, » j'ai trouvé quelques restes d'ossements, qui avaient » l'apparence d'avoir été brulés, et six petits vaisseaux » de terre cuite (figurés dans une planche) ». Après en avoir indiqué les formes, l'auteur continue:

« Je pourrais ici finir ce récit; mais comme la » découverte récente d'un si grand nombre de vases » panathénaïques en Italie, avec des inscriptions sembla- » bles à celles du mien, a donné lieu à des discussions, » dans quelques unes desquelles l'antiquité de mon » vase (surtout de son inscription) a été mise en ques- » tion, il devient nécessaire d'ajouter que j'ai moi-même » lavé et joint les fragments avec le plus grand soin » à Athènes. Le vase n'a jamais été hors de ma pos- » session, et il n'a jamais été *restauré* dans le sens » italien du mot; l'inscription est donc à tous égards » vraie, et elle a été soigneusement gravée, mais sur » une échelle réduite, dans l'excellent ouvrage de no- » tre ami Millingen. . . . .

« Il faut aussi observer que ce vase était tout à » fait complet, quand je l'ai trouvé. La lacune sur les » cous des chevaux fut faite par le coup d'une petite » pioche, au moment de la découverte. La lacune, » encore plus grande, et plus à regretter entre le con- » ducteur et les chevaux fut occasionnée en même » temps, le journalier ayant détaché et jeté de côté » deux ou trois des fragments, tandis que je m'occupais » à remuer le sol; et je n'ai jamais pu retrouver ces

» pièces, quoique je les aie fait chercher avec le plus
» grand soin. »

« Relativement à ce petit malheur, je dois encore
» vous rappeler le fait assez singulier, que le journa-
» lier avait la notion que l'amphore ne méritait pas
» d'être conservée; comme on n'avait auparavant dé-
» couvert aucun vase *peint* d'une telle grandeur, et
» que l'expérience avait fait croire aux fouilleurs que
» des vases gros et grands étaient toujours d'une terre
» rougeâtre et ordinaire, et d'une fabrique grossière,
» on avait coutume à Athènes de ne faire aucun cas
» des vases de cette espèce, quand on en trouvait, et
» par conséquent ces vaisseaux n'étaient jamais lavés ou
» examinés. En effet, j'avais moi-même pris cette fausse
» notion, et il n'était pas entré dans mon esprit que
» cette amphore fut peinte, jusqu'à ce qu'en détachant
» la terre d'un des fragments, j'aie vu les jambes des
» chevaux. C'est par cette circonstance seule qu'elle
» fût conservée; car l'incrustation calcaire, qui s'atta-
» che à des vases déposés depuis tant de siècles dans
» la terre, avait fait qu'il était presque impossible de
» voir la surface ».

« J'ai détaillé ces particularités, pour faire con-
» cevoir comment il est arrivé que, dix-neuf jours
» avant, j'avais trouvé et rejeté (sans les laver) quatre
» amphores, précisément semblables à celle-ci quant
» à leur forme et leur grandeur, et contenant chacune
» des ossements brulés et des vaisseaux plus petits de
» diverses formes. Ceux-ci furent conservés et lavés;
» et les ayant soigneusement examinés et comparés
» avec les petits objets que j'ai déjà décrits comme
» trouvés dans mon vase, je fus porté à la certitude
» fâcheuse que quatre amphores panathénaïques avaient
» été détruites, en partie, sans doute, à cause de la

» croûte extrêmement dure et tenace dont elles étaient » enveloppées, mais surtout à cause de la notion fausse » que je viens de vous exposer ».

« Je regretterai toujours cette circonstance et je » vous la raconte seulement parce qu'elle nous donne » l'espoir raisonnable que des fouilles futures à Athènes » mettront au jour plusieurs de ces monuments inté» ressants ».

Votre tout dévoué
TH. BURGON [1]

Déjà en 1877, d'après des renseignements fournis par moi à M. Albert Dumont, M. Jules Martha a reproduit un extrait de cette lettre de Burgon, dans le *Bulletin de correspondance hellénique* p. 174 et a appelé l'attention des fouilleurs sur les amphores panathénaïques, dont plusieurs fragments ont été trouvés à Athènes [2], entre autres deux fragments avec le nom de l'archonte Thémistocle, Olympiade CVIII, 2, an 347 av. J. C. [3].

Pl. XLVIII *l* et *m*

Athéné debout tournée à gauche dans la pose ordinaire, entre deux colonnes d'ordre dorique, surmontées de coqs. La déesse est casquée et brandit la lance de la main droite. Son bouclier argien est décoré d'une large palmette, croisée de feuillages, le tout peint en blanc. Sa tunique talaire est noire avec des bandes et des bordures de pourpre. Par dessus la tunique est

[1] Brondsted *Mémoire sur les vases panathénaïques*, p. 10 et suiv. not. 18, Paris 1833. — Ce mémoire traduit de l'anglais, avait paru auparavant dans les *Transactions of the Royal Society of Literature* t. II p. 102 et suiv.

[2] Voy. *Annales* t. XLIX, 1877, p. 297, 302, 326, 332.

[3] *Annales*, l. cit. p. 310.

ajustée l'égide, hérissée de serpents. A gauche, on lit le long d'une des colonnes l'inscription:

ИOΛΘA ИƎΘƎИƎΘA ИOT

C'est à ma connaissance la seule amphore, si toutefois on en excepte le vase Burgon, qui porte l'inscription ordinaire, tracée de droite à gauche, signe à mon avis d'une haute antiquité. La présence de deux colonnes surmontées de coqs indique toutefois un âge postérieur à celui du vase Burgon. Le cimier du casque de la déesse est engagé dans les ornements de la bordure.

Au revers sont peints quatre hommes barbus courant de gauche à droite. Au dessus on lit:
ΣΤΑΔΙΟ ΑΝΔΡΟΝ ΝΙΚΕ (*Σταδίου ἀνδρῶν νίκη*)

La figure d'Athéné n'a qu'un peu plus de 0,25 cent. de hauteur.

Pinacothèque de Munich. — Otto Jahn *Beschreibung der Vasensammlung in der Pinacothek zu München* n. 498. — *Mon. inédits de l'Inst. arch.* t. 1 pl. XXII 4.

Pl. XLVIII *n*.

Athéné debout à gauche dans la pose ordinaire, brandissant la lance de la main droite et armée d'un casque à cimier élevé et d'un bouclier argien qui a pour épisème un groupe peint en blanc et représentant un cerf dévoré par une panthère. L'égide à écailles et hérissée de serpents recouvre la poitrine de la deésse, qui est revêtue d'une double tunique, sans manches et enrichie de bandes pourpres et d'étoiles. Le cimier du casque, comme on le voit souvent, est engagé dans les ornements de la bordure. De chaque côté s'élève une colonne d'ordre dorique, surmontée d'un coq. Le long de la colonne à gauche on lit l'inscription ordinaire: TON AΘENEΘEN AΘΛON, avec les voyelles brèves.

C'est l'amphore déjà publié dans le premier volume des *Monuments inédits*, pl. XXI, et citée dans les *Annales* t. XLIX, 1877, p. 300. Nous donnons ici la face principale de cette amphore avec les couleurs de l'original.

Au revers sont représentés un discobole et trois autres athlètes; deux sont barbus, le troisième est un éphèbe imberbe. Tous les trois portent des baguettes.

Mon. inéd. t. I pl. XXII, 1 *b*.

J'avais choisi l'Athéné du vase conservé au Musée de Leyde, par ce que dans la pl. XXI du premier volume des *Monuments inédits* on n'aperçoit d'autre trace de couleur pourpre que dans les décorations du casque. On dirait d'après cette gravure que la double tunique de la déesse est entièrement noire. Or, cela n'est pas. Grâce à l'obligeance de mon savant ami, M. Conrad Leemans, directeur du Musée d'antiquités de Leyde, qui, à ma prière, a bien voulu comparer la planche en lithochromie (pl. XLVIII *n*) avec les peintures originales, il m'est permis d'offrir aux lecteurs des *Annales* une reproduction fidèle de l'Athéné représentée sur l'amphore du Musée Neerlandais. La hauteur de la figure est 0,29 centim. Non seulement le pourpre est employé dans les bandes de la double tunique, dans les décorations du casque, dans la bordure intérieure du bouclier, mais aussi dans le plumage des deux coqs.

Je suis porté à croire, d'après une étude attentive, que plus les céramistes ont employé, dans leurs peintures, la teinte pourpre ou violette, plus les vases sont anciens.

Sur toutes les amphores qui portent des noms d'archontes, on ne s'est pas servi de la teinte pourpre. On peut observer la même chose sur un grand nombre d'amphores trouvées dans les hypogées étrusques, avec

l'inscription ordinaire et où il n'y a d'autres teintes que le noir et le blanc. Gerhard [1] a publié une petite amphore de ce genre, au revers de laquelle est représenté un concours musical. Ces sortes de concours avaient été institués par Périclès dans la troisième année de la LXXXIIIème olympiade, 446 ans av. J. C. [2]. Par conséquent l'amphore du Musée de Berlin appartient à une époque postérieure.

J. DE WITTE.

LEZIONE DI MUSICA SOPRA DUE VASI DEL MUSEO BRITANNICO

(Tavv. d'agg. O, P).

Tra i vasi trovati nell'isola di Rodi dal ch. Salzmann ed esposti ora nel Museo britannico ve ne sono molti che paiono degni della somma attenzione di tutti, ma due li reputo più interessanti ancora degli altri sotto varî riguardi. Sono dessi due vasi che possono servire come supplemento al molto rinomato vaso di Duris, che, trovato a Cerveiri, adesso si ammira nel museo di Berlino [3]. Le pitture che adornano il corpo di queste due anfore della stessa grandezza e forma, corrispondono talmente fra loro tanto per le figure e gli utensili espostivi, quanto pel soggetto e lo stile, che è indispensabile di riguardarli come prodotti della stessa fabbrica; pare veramente che siano compagne.

[1] *Etruskische und kampanische Vasenbilder des K. Museums zu Berlin*, pl. I.

[2] Plutarch. *Pericles* 13.

[3] Ved. *Annali* 1873 p. 53 (W. Helbig); *Arch. Zeit.* 1874 p. 1 (Michaelis).

Nel mezzo dell'un dipinto (tav. d'agg. *O*) si vede un uomo barbato, coronato di edera, seduto sopra una sedia a larga spalliera, il quale avvolto in un mantello dalle coscie in giù, colla sin. tocca la lira, mentre pare che alzi la d. per fare un rimprovero al ragazzo che gli sta dirimpetto, assiso sopra sedia senza spalliera. Questi, coi capelli abbastanza lunghi e con un nastro nella chioma, inviluppato in un mantello, tocca colla sin. la lira a cinque corde, guardando fisamente il suo maestro. Un cane, giacente sotto la sedia del maestro, volge la testa verso il giovine, guardando il viso di chi ha bisogno di essere ripreso. Dietro il giovane ne sta un altro, già pronto a partire; ma, voltando a sin. la testa ornata di foglie, colla mano d., nella quale tiene la tasca di flauto (συβήνη) col γλωττοκομεῖον, pare faccia un segno segreto al ragazzo assiso, che, esposto come è agli sguardi del maestro, si sforza a non scomporsi. A d. di lui un altro ragazzo con una corona d'ulivo nei capelli, ed il cui mantello è tirato in su sino all'occipite, è assiso sopra una sedia a spalliera; sopra di lui, ma forse spettante al ragazzo summentovato, leggesi ΚΑΛΟΣ. Dall'altra parte dietro il maestro trovasi un terzo ragazzo in piedi, che attorno il capo è coronato di foglie; avvolto nel mantello protende colla sin. una lira a cinque corde. Egli si avvicina alla sedia del maestro, guardando con una cert'aria di ansietà e furberia il viso del compagno che suona la lira, aspettando che, finita la lezione dell'altro, tocchi pure a lui di mostrare al maestro la sua abilità. Dietro di lui si mira un uomo barbato, che incamminandosi verso sin., volge la testa a d. per conoscere ciò che accade nel bel mezzo. Colla d. egli si appoggia sopra una specie di pilastro, che, posato sopra una base, mostra nella parte supe-

riore cinque strisce perpendicolari; nell'altra egli tiene per la corda una bestia di razza felina, la cui pelle è macchiata. Sul pilastro leggesi ƧO⅃Aꓘ. Da tutte e due le parti la composizione viene terminata da due file di circoli alternanti e congiunti fra loro da piccole linee. Non omettiamo che nel campo sopra il maestro ed il suo scolare è sospeso un oggetto oblongo allacciato di corde che, a giudicarne dalle linee laterali poco rette, potrebbe esser creduto un rotolo.

L'altro vaso (tav. d'agg. *P*) la cui pittura vien terminata nella stessa maniera con circoli congiunti fra loro, ha due figure di più. Anche in questo si scorge nel mezzo il maestro barbato, assiso sopra sedia a larga spalliera, contro la quale è appoggiato il suo curvo bastone; egli ha il capo coronato di foglie di ulivo, e nudo il petto fino alle coscie; sulle ginocchia tiene una lira assai larga, della specie di quelle che dal ch. Jan (*Archaeol. Zeit.* 16 p. 184) vengono spiegate pel barbiton degli antichi; mentre egli colla sin. tocca le corde (anche qui se ne contano cinque), la d. chiusa probabilmente tiene il plettro. Dinanzi alla sua bocca sono dipinti quattro circoli neri. Il ragazzo che gli sta dirimpetto, assiso sopra scanno[1] o sedia senza spalliera, con un nastro nella chioma, suona le tibie, guardando il maestro nel viso; la gamba sin. è ritirata; il ginocchio d. un poco alzato e pure il piede proteso fanno verosimile ch'egli coi movimenti del piè dritto accompagni la musica per non perdere

[1] Come si vede dal vaso di Duris e da questi che si pubblicano adesso, la sedia a larga spalliera generalmente è destinata ai professori, quella senza spalliera agli scolari e qualche volta ai sotto-maestri. Per me non v'ha dubbio che queste, riscontrate spessissime volte nei dipinti vasculari, siano le βάθρα di Platone (Protag. c. 15, p. 325 E). Vedi pure il Grasberger *Erzieh. u. Unterr* vol. II p. 217,

il tempo. Sopra la sua testa è scritto KALOS. Dietro di lui è rovesciato per terra un fanciullino, che ritirando le ginocchia verso il corpo si appoggia colla sin. sul suolo, alzando, a quel che pare, la d. verso la spalla sin. o verso la bocca; il capo è rivolto a d.; non ardisco decidere se il pittore l'abbia fatto per indicare che dorme o che gli fa pena di sentire una tale musica. Un altro ragazzo, ornato di un nastro nella chioma, s'avvicina da d.: avvolto nel mantello così che appena ne sporge fuori la man d. alzata, egli tiene nella sin. due tibie; dietro lui vedesi una sedia a larga spalliera; quindi un terzo giovine, ma d'un'età un poco più avanzata, che ornato di foglie di ulivo e vestito d'un himation, che lascia libero l'omero ed il braccio d., colla mano si appoggia sopra un semplice bastone. Dall'altra parte, dietro il professore di musica, si vede uno scanno, della specie di quelli destinati all'uso degli scolari, occupato non da un ragazzo, ma da una bestiola, per non dire altro, della specie *felis*; i peli che ne attornano il muso sulla pittura del vaso, dall'artista che fu incaricato di pigliarne la copia, disgraziatamente furono omessi. Posta in direzione di d. volge la testa a sin., verso un ragazzo, che incurvato le offre colla d. un oggetto, un plettro a quel che mi pare, giudicando dalla lira a quattro corde ch'egli tiene nella sin.; il suo chitone (?), cinto sotto il petto, lascia libero il braccio e l'omero d.; i suoi capelli sono ornati di un nastro. Dietro di lui leggesi ϟOɅAϞ. Un quinto, il cui braccio ugualmente non è coperto, ornato di corona d'ulivo, protende nella d. due tibie, quasi volesse invitar l'animale che ha preso il posto d'uno degli scolari, di servirsi delle tibie, se non gli piace la lira ed il plettro del compagno, e di fare la musica come meglio può. Segue un cane, che alzata la testa pare

che abbaî, sia che la musica non gli piaccia, sia che lo annoi il vedere l'altro animale della specie felina prendersi una tale libertà. Sopra di lui nel campo è sospeso un oggetto che rassomiglia molto ad una borsa di cuoio. Finalmente un giovine assiso sopra sedia a larga spalliera, da cui è sospesa la συβήνη col γλωττοκομεῖον, suona le tibie; anch'egli ha nudo il braccio d. ed è coronato d'ulivo.

L'azione rappresentata nell'uno e nell'altro vaso mi sembra chiarissima: come sul vaso di Duris il pittore ci offre l'interno di una scuola, non già di grammatica, ma di sola musica; e mentre là tutto si fa seriamente, qui il pittore si diverte a dipingerci facetamente una parte di quell'allegria che si gustava nella scuola. In una la lezione del flauto è già terminata; il ragazzo che porta la tasca, è sul punto di andarsene, mentre un altro, munito della lira, aspetta che tocchi la sua volta; anche quel giovane che sta a d., assiso sopra sedia a larga spalliera, rassomiglia molto ad uno che aspetta e che, per non annoiarsi, frattanto si diverte col fare penzolare la gamba sin. Forse a causa della sedia, che vediamo quasi sempre destinata ai maestri, qualcheduno preferirebbe di averlo spiegato per un ὑποδιδάσκαλος, pronto a dare lezione di flauto a quell'altro giovane che gli si avvicina [1]; ma questo non mi sembra molto verosimile, tanto per la sua età

[1] Questo sembra essere il significato della pittura vascolare scoperta ultimamente in Corneto (*Bull.* 1878 p. 180), dove un efebo protende una tasca di flauto ad un uomo sedente che ha tirato il mantello in su sull'occipite. Altro però è il senso di quella scena pubblicata dal Gerhard (*Ausgew. Vasenb.* tav. 239), dove un ragazzo assiso nella stessa maniera come si vede sul vaso nostro, pare che ascolti cogli altri la musica che si fa nella scena di mezzo. Spero di poter parlare un'altra volta di quel vaso, che non mi sembra essere stato bene interpretato.

molto giovanile, che lo fa credere compagno degli altri ragazzi, quanto per la posizione ch'egli ha scelto e per la maniera di crearsi un passatempo colle gambe, poco convenevole a chi è invitato ad insegnare pure il buon costume col proprio esempio; del resto, ci mancherebbe pure lo scanno pel supposto scolare. Resta l'uomo barbato che conduce seco la bestia; se vogliamo ubbidire alle dichiarazioni del ch. Michaelis, dovremo interpretarlo per pedagogo, ma forse non senza ragione il Grasberger (*Erziehung und Unterricht im klassischen Alterthum* vol. II p. 230) si è opposto a questa spiegazione, cui, se non m'inganno, il nostro dipinto non è molto favorevole: quel personaggio, che non mostra niente nè di barbaro nè di vile condizione, non è molto atto ad essere dichiarato pedagogo. Nemmeno si può pensare ad un parente, che difficilmente si presterebbe a condurre seco per il ragazzo una tale bestia, come vediamo qui; ma ci vuole un amante, il quale per guadagnare la buona volontà dell'amato, si piega a tutte le sue fantasie. Vero è che secondo le leggi di Solone era vietato di entrare nella scuola a tutti, fuorchè al maestro ed ai suoi parenti, ma che questa legge da molto tempo fosse abolita od almeno spesse volte violata, lo vediamo da tanti esempî: vedi Grasberger *Erz. u. Unterr.* vol. II p. 215; Becker *Charikles* p. 21. Ma sia pedagogo od amante, si vede chiaramente ch'egli ha accompagnato il ragazzo fino alla scuola; già è pronto di andarsene, conducendo seco quell'animale, che forse il ragazzo medesimo aveva condotto fino alla porta [1].

[1] Due ragazzi che conducono cani per la corda, nel ginnasio, come si distingue dagli utensili sospesi nel campo, si vedono presso Gerhard *auserl. ant. Vasenb.* tav. 278 e 279, 1 e 2. Sulla stessa tavola,

Così tutto l'interesse sta qui in un sol punto, nella scena del mezzo: il professore di musica, trovando che il suo scolare non ha bene imparato la lezione, lo corregge e lo rimprovera; un altro, che terminata la sua lezione è sul punto di andarsene, sentendosi libero d'ogni occupazione, non può fare a meno di burlare quello che adesso è esposto alla severità del maestro; il terzo, appena arrivato, accompagnato dall'amante o pedagogo, udendo quel brontolare del professore, si avvicina ansioso di ciò che gli toccherà alla sua volta, e nondimeno sente pure il desiderio di ridersi di quell'infelice che non può nascondersi, come preferirebbe assai, e stare lontano per ridere cogli altri, ma che deve star zitto innanzi ai rimproveri del maestro. Anche l'interesse dell'amante sta nella scena di mezzo; pure lui, prima di lasciar la scuola fin dove ha accompagnato il suo ragazzo, volge la testa a d. per sentire ciò che si fa lì. Il medesimo si può dire del quarto ragazzo, e gli stessi animali guardano attentamente ciò che accade fra il professore e lo scolare.

Tutt'altra è la composizione del secondo dipinto; ivi pure la scena principale si mira nel mezzo, e tutte le teste, fuorchè quella del fanciullo assiso sulla terra e dell'animale posto sullo scanno, sono dirette verso questo punto; ma dietro le spalle del professore, nella parte ch'egli non può sorvegliare perchè opposta agli occhi suoi, si svolge una scena tutto differente: l'ὑποδιδάσκαλος suona la doppia tibia come meglio può; ma il ragazzo che dovrebbe fare attenzione a lui per imparare qualche cosa, è occupato altrove; egli ed il suo compagno, profittando di ciò che la bestia della

sotto il numero 3, scorgesi un uomo barbato ed un ragazzo che trattengono con le corde due cani furiosi l'uno contro l'altro.

specie felina ha preso possesso della sedia destinata allo scolare, poichè non preme loro di vedere incominciata la lezione, non la cacciano via, ma si divertono piuttosto coll'invitare l'animale a servirsi dei loro istrumenti. Meno facile riesce la spiegazione della scena che si mira a d. Se prescindiamo dall'altro dipinto, pure quì dobbiamo supporre che il ragazzo arrivi accompagnato da un giovine di più avanzata età, per avere una lezione di flauto dal professore di mezzo; ma se riflettiamo che a sin. la sedia a larga spalliera è occupata da un sottomaestro, la simmetria ci invita a credere che si tratti pure qui delle preparazioni di un'altra lezione di flauto. Non mi fugge però che vi sono due difficoltà che si oppongono a questa spiegazione, cioè la mancanza della sedia, e il non vedersi le tibie del detto sottomaestro. Il fanciullo che fa così poca attenzione alla musica, non può essere altro che il servo, il παῖς, del ragazzo che suona la doppia tibia. Vero è che si potrebbe pure pensare, essere egli destinato al servizio della scuola, a pulire le tavole, mettere le sedie, preparare l'inchiostro, ciò che, al dir di Demostene, Eschine ha dovuto fare nella sua gioventù per guadagnare la vita; ma la posizione ch'egli ha preso dietro quel giovine, e la rassomiglianza fra lui e quel fanciullo della celebre cista Ficoroni, ci fa pensare piuttosto al servo che in mancanza di un pedagogo accompagnava i ragazzi alla scuola, portando gli utensili di cui avevano bisogno.

Così stabilito l'insieme di tutti e due i dipinti, possiamo esaminarne più da vicino i dettagli. Ed in primo luogo, abbiamo tralasciato finora di parlare di quei circoli che si mirano dinanzi alla bocca del professore sul vaso secondo. Non mi par dubbio che questi segni servano per indicare che l'uomo canta, sia per

correggere a viva voce gli sbagli commessi dallo scolare nel suonare, sia per accompagnare la musica che fanno. Non è questo l'unico esempio di una tal maniera dei pittori per esprimere i suoni che escono dalla bocca; nella stessa collezione del Museo britannico vi è un altro vaso trovato pure in Rodi, il quale ugualmente ci offre un uomo barbato che tocca la cetra e canta, ciò che viene indicato dagli stessi circoli. Ma molto più conosciuto è il famoso vaso di Alceo e Saffo di Monaco [1], dove cinque piccoli circoli sono dipinti dinanzi alla bocca d'Alceo, spiegati dal Gerhard e dal Welcker per perle usate ad ornamento del nastro della lira; ma oltrechè un tal nastro, come osserva giustamente il Jahn, non fu impiegato che per le cetre molto più pesanti, il nostro vaso e quell'altro summentovato del Museo britannico mostrano evidentemente che a ragione dal Steinbuechel e dal Millingen questi circoli furono dichiarati quali segni di musica o di canto [2]. Del resto, se è la prima volta che questi circoli sono riconosciuti per segni musicali, la cosa, benchè affatto nuova, non riesce però inaspettata; se si mettono sui vasi le parole pronunciate dalle persone rappresentate, perchè non si indicherebbe pure la musica [3]? Differente infatti è un altro vaso (Panofka *Bilder. ant. Leb.* tav. 2,4) dove di due pugillatori l'uno, che ha ricevuto un colpo nella faccia, sputa sangue; quel sangue viene indicato

[1] Cf. O. Jahn *Vasensammlung König Ludwigs* n. 753; *Dichter auf Vasenbildern* p. 708. 711, 31.

[2] Forse qualcuno a causa dei circoli che adesso debbono spiegarsi come segni di musica, non vorrà più aderire alla dichiarazione del soggetto del vaso di Monaco fondata sopra il noto passo d'Aristotele; ma credo che non ne nasca alcuna difficoltà: Alceo dicendo a Saffo *θέλω τι Fειπῆν, ἀλλά με κωλύει αἰδώς*, non parla, ma canta, ciò che poteva essere indicato con quei segni.

[3] Ved. Panofka *Bilder ant. Leb.* tav. 17, 6, 8, 9.

col mezzo di cinque circoli, ma che sono diretti verso la terra, non, come sugli altri vasi, in alto.

In secondo luogo i nostri vasi meritano l'attenzione di tutti a causa delle bestie che assistono alla scuola. Già la loro presenza sola basterebbe per muovere il nostro interesse, perchè il condurre animali avvezzi a fare chiasso, in un luogo dove l'attenzione generale ed il silenzio il più profondo paiono indispensabili, riesce molto strano per noi, tanto più che i due cani e quell'animale che rassomiglia al gatto, non essendo legati, sembrano essere pertinenze della scuola; ma molto più c'interessa ancora la specie dell'una di queste bestie. Che il gatto non sia stato conosciuto nè dai Greci nè dai Romani, è stato sostenuto dal ch. Hehn (*Kulturpflanzen und Hausthiere* ed. sec. p. 398), ma l'ha egli provato? Quella bestia delle nostre pitture, principalmente della seconda – perchè l'animale del primo dipinto mostra piuttosto le forme di leopardo, animale usato anticamente per fare la caccia (si confronti il dipinto vasculare di Arkesilas, dove sotto la sedia del re si mira una bestia molto simile) – rassomiglia talmente al gatto, anche per la dimestichezza, ch'io non so come non dichiararla per tale. E se si riflette che l'Egitto, dove abbondava il gatto, era già aperto da più secoli a tutto il mondo, specialmente ai Greci, come si può supporre che l'animale di cui ogni città egizia era piena, non sia stato conosciuto da uno dei Greci commercianti, e, saputane l'utilità, introdotto nella Grecia? egli sarebbe, al mio parere, molto più strano, se questo non si fosse fatto. Ma c'è una differenza: introdurre parecchi gatti, e fare sì che ogni città, ogni casa ne sia provvista, sono due cose differenti; che questo non si sia fatto prima del quarto secolo dopo la nascita di Cristo, mi

pare provato dal ch. Hehn, ma che il gatto non sia mai prima entrato nella Grecia, non mi pare verosimile[1].

Gli utensili attaccati nel campo non sono così numerosi come sul vaso di Duris; sull'uno si vede quell'oggetto oblongo, che dalle linee laterali potrebbe essere creduto un rotolo; ma se si osserva la corda con cui è legato ed i due circoli nei quali termina la corda, la rassomiglianza con quell' oggetto che una volta (Gerhard *auserl. ant. Vasenb.* tav. 287, 1) si vede nelle mani d'un fanciullo, fa sì che dobbiamo riconoscervi piuttosto quell'oggetto disegnato più accuratamente sul vaso di Duris, cioè una tavola da scrivere. Come avverte giustamente il ch. Michaelis, la pittura pubblicata dal Gerhard (*ausgew. ant. Vasenb.* tav. 295 e 296, 5 e 6) mostra evidentemente che quell'oggetto fu adoperato pure per altri usi. – La detta borsa di cuoio, che dal ch. Helbig fu creduta una specie di balsamaio (*Ann.* 1873 p. 58), ultimamente è stata dichiarata contenere gli astragali; ma non mi pare molto probabile che un tale oggetto abbia trovato posto in una scuola. Apparentemente anche di questo oggetto, che generalmente è contorniato da una intrecciatura di filo e rassomiglia assai ad un piccolo otre (Gerhard *auserl. ant. Vasenb.* tav. 278, 279, 282, 283, 284, 288, 289), l'uso era vario, secondo il bisogno. Resta quella specie di pilastro, che, a giudicarne dalla base, deve essere stato portatile. Probabilmente vi è rappresentato un ἀναλογεῖον, un pulpito da leggere, che vien mentovato spesse

[1] Oltre le rappresentazioni di gatti rammentate dal ch. Hehn havvi in un'altra pittura pompeiana ancora un gatto che assalisce un'oca; ma forse ivi non si tratta del gatto domestico. Non si può dire lo stesso della pittura cornetana (*Bull.* 1878 p. 182), dove si mira un uomo che gioca con un animale di razza felina, il quale saltella verso di lui, alzandosi sulle zampe di dietro.

volte come appartenente agli utensili scolastici (Grasberger *Erzieh. u. Unterr.* vol. II p. 221); allora la parte superiore sarebbe obliqua.

Sull'epoca cui dobbiamo attribuire i nostri vasi, dopo l'esame diligente ed accurato che i ch. Helbig e Michaelis hanno fatto del vaso di Duris, basteranno poche parole. Il disegno mostra segni di negligenza: per esempio la man. sin. del ragazzo che tocca la lira, è riuscita molto male; le forme dei corpi sono indicate leggermente, da una penna veloce e corrente, poi vi sono stati dipinti i vestimenti; se si confronta la pittura del Duris, essa ci sembra non solamente molto più accurata, ma pure più severa, mentre nel soggetto, per non dire nelle singole figure e negli utensili, c'è una corrispondenza molto stretta tra l'un e l'altro vaso. Quanto al tempo in cui gli Ateniesi cessarono di imparare a suonare le tibie, per i vasi nostri vale lo stesso che i ch. Helbig e Michaelis hanno esposto sul vaso di Duris; e ciò si dica anche per le iscrizioni, inquantochè qui pure si vede A = A, L, Σ. Il soggetto è intieramente ateniese, ma anche da altri segni si conosce che quasi tutti i vasi a figure rosse trovati nell'isola di Rodi ed esposti ora nel Museo britannico sono prodotti di fabbriche ateniesi. Così non mi pare inverosimile che i vasi di cui trattiamo siano posteriori a quello del Duris, ma di poco; ed a causa della grande rassomiglianza esistente fra essi ed il vaso berlinese mi pare che siano prodotti non di Duris medesimo, ma della sua fabbrica o di uno dei suoi scolari.

R. Engelmann

TOMBA DI POGGIO ALLA SALA.

(Tavv. d'agg. Q e R).

Dopo aver trattato negli *Annali* dell'anno passato p. 397 ss. (tav. d'agg. UV, *Mon. dell'Inst.* X 39a) sopra il contenuto di un'antica tomba chiusina, ora mi sembra istruttivo di diriggere l'attenzione dei dotti sopra un sepolcro vergine scoperto nel vicino comune di Montepulciano, cioè nel terreno contiguo alla villa Poggio alla Sala, proprietà del sig. Ottavio Bonci Casuccini. Le circostanze degne di nota che si erano osservate nello scavare quest' ultimo sepolcro furono già da me esposte nel nostro *Bullettino* dell'anno 1877 p. 193-196, dove diedi anche un succinto elenco degli oggetti ivi ritrovati. Ora quegli oggetti si vedono pubblicati sulle nostre tavole d'aggiunta Q, R.

La tavola d'aggiunta Q 1ª rappresenta una sedia, sulla quale è imposto un vaso cinerario, mentre sotto la sedia si scorge il suppedaneo che ad essa appartiene. Tutti e tre gli oggetti sono raffigurati esattamente nella posizione, in cui furon trovati nella tomba [1]. Il num. 1ᵇ ritrae la sedia veduta da dietro e senza il vaso cinerario. La sedia, alta m. 1,08, generalmente è lavorato di bronzo battuto e chiodato, mentre consiste di legno la parte interna tanto dei due piedi di dietro, quanto degli appoggi della spalliera. Siccome in diverse parti

[1] Soltanto deve osservarsi, che il disegnatore ha espresso il piedistallo moderno di legno, su cui ora è posta la sedia, per meglio garantire le sottili lastre di bronzo che circondano i piedi. Affinchè la giunta moderna sia meglio riconoscibile, il piedistallo sulla nostra incisione è stata lasciato privo di chiaroscuro.

e specialmente sul sedile si scorgono avanzi di tela, così si vede, che la sedia anticamente era coperta con un pezzo di tale stoffa, il quale fatto corrisponde coll'uso omerico, Od. I 130:

αὐτὴν δ' ἐς θρόνον εἷσεν ἄγων, ὑπὸ λῖτα πετάσσας.

Od. VII 95:

ἐν δὲ θρόνοι περὶ τοῖχον ἐρηρέδατ' ἔνθα καὶ ἔνθα,
ἐς μυχὸν ἐξ οὐδοῖο διαμπερές, ἔνθ' ἐνὶ πέπλοι
λεπτοὶ ἐΰννητοι βεβλήατο, ἔργα γυναικῶν.

Il. IX 200:

εἷσεν δ' ἐν κλισμοῖσι τάπησί τε πορφυρέοισιν.

Od. XX 150:

ἔν τε θρόνοις εὐποιήτοισι τάπητας
βάλλετε πορφυρέους.

Ed egualmente trova riscontro nelle poesie omeriche il suppedaneo giunto alla sedia, Od. IV 136:

ἕζετο δ' ἐν κλισμῷ, ὑπὸ δὲ θρῆνυς ποσὶν ἦεν.

Cf. Il. XIV 238 ss., XVIII 389 ss. Od. I 130 ss., XVIIII 55 ss.

Il suppedaneo poi è lavorato di lastre di bronzo battuto. Lo stesso vale del vaso cinerario, le cui commissure non sono saldate, ma fissate con chiodi; l'orificio n'era coperto con foglia d'oro. Mentre gli avanzi di stoffa visibili sul recipiente provano, che il vaso anticamente era involto in un pezzo di tela, anche questo fatto si raffronta al costume omerico. Imperocchè secondo l'Iliade tanto la cenere di Patroclo, quanto quella di Ettore venne deposta in vasi d'oro involti da stoffe. Il. XXIII 252:

κλαίοντες δ' ἑτάροιο (Patroclo) *ἐνηέος ὀστέα λευκὰ*
ἄλλεγον ἐς χρυσέην φιάλην καὶ δίπλακα δημόν,
ἐν κλισίῃσι δὲ θέντες ἑανῷ λιτὶ κάλυψαν.

Il. XXIV 795 (sopra le ossa di Ettore):

καὶ τάγε (ὀστέα) χρυσείην ἐς λάρνακα θῆκαν ἑλόντες,
πορφυρέοις πέπλοισι καλύψαντες μαλακοῖσιν.

Tav. d'agg. Q 2: Piatto umbilicato di bronzo; diam. 0,31.

Tav. d'agg R 1: Vaso d'argilla lavorato a mano, alto m. 0,47. Il recipiente è dipinto con ornati biancastri che rassomigliano a spine di pesci. Nel lavorare cosiffatto esemplare sembra aver servito da modello un vaso di bronzo, come risulta specialmente dai concetti, in cui finiscono i manici, i quali concetti ricordano i chiodi, con cui l'arcaica metallotecnica fissava le commissure delle lastre di bronzo. A quel che pare tra le stoviglie trovate nella tomba questo vaso è l'unico prodotto della ceramica indigena. In ogni caso tutti gli altri, alla cui descrizione adesso passeremo (n. 2-8), sono lavorati in fabbriche greche ed appartengono, come mi sono studiato a provare in un altro luogo [1], ai più antichi prodotti della ceramica greca che furono importati nell'Italia.

2) Lekythos, alta m. 0,1008, dipinta con zone e linee. La parte sotto il collo è circondato da uno schema in guisa di fogliami. Se ne trovarono nella tomba due esemplari quasi identici.

3) Alabastron, alto m. 0,08, dipinto con zone e sotto il collo con uno schema di fogliami.

4) Lekythos, alta m. 0,0907, con zone e sotto il collo con fogliami. Se ne trovarono due esemplari analoghi.

5) Lekythos, alta 0,1008, con zone e sotto il collo e sopra la base con fogliami.

[1] Helbig *die Italiker in der Poebene* p. 84-86.

6) Alabastron, alto 0,0807, con zone e fogliami. Si trovò un secondo esemplare generalmente analogo, ma cogli ornati di un colore un po' più scuro.

7) Orcio, alto 0,28, con zone e linee.

8) Tazza (diam. compresi i manici 0,18) con zone e linee. Due esemplari identici.

9, 10) Due dadi d'avorio.

11, 12) Due oggetti in forma d'occhio, lavorati d'avorio colla pupilla di ambra. Siccome essi si trovarono in immediata vicinanza dei dadi [1], così pare, che servivano a decorare la cassetta di legno, in cui anticamente erano riposti i dadi, essendo cotali *apotropaia* del malocchio un ornato molto convenevole per un arnese destinato al giuoco.

Confrontando questi oggetti con quelli trovati nella tomba chiusina, sopra la quale ho ragionato negli *Annali* dell'anno passato, ognuno riconoscerà l'istretta parentela che tra loro esiste. Ambedue le tombe cioè hanno comuni il vaso cinerario col recipiente di forma sferica [2], il tipo del piatto di bronzo [3], i vasetti dipinti con striscie [4] ed i dadi d'avorio [5]. Oltre ciò anche il sepolcro chiusino conteneva una sedia lavorata di lastra di bronzo, disgraziatamente troppo distrutta per poterla confrontare coll'esemplare trovato nella tomba di Poggio alla Sala [6]. Alla fine eziandio l'architettura delle due tombe apparisce analoga, benchè l'una sia semplicemente incavata nell'argilla [7], l'altra, la chiusina, murata

[1] *Bull. dell'Inst.* 1877 p. 195.

[2] Cf. *Mon. dell'Inst.* X 39[a], 4 colla nostra tavola d'agg. Q 1[a].

[3] Cf. *Mon. dell'Inst.* X 39[a], 6 colla nostra tav. d'agg. Q 2.

[4] Cf. *Ann. dell'Inst.* 1877 tav. d'agg. UV 1, 3, 4 colla nostra tav. d'agg. R 2-6.

[5] Cf. *Bull. dell'Inst.* 1874 p. 206 colla nostra tav. d'agg. R 9, 10.

[6] *Bull. dell'Inst.* 1874 p. 206.

[7] *Bull.* 1877 p. 194.

con blocchi quadrati di travertino[1]. Cioè qua e là il soffitto è retto da un grosso pilastro che nello stesso tempo serve a dividere lo spazio in due compartimenti. Ma innanzi tali analogie il contenuto delle due tombe mostra anche alcune divergenze. In primo luogo quello della tomba chiusina, benchè anticamente depredata, era molto più svariato, mentre in essa fu trovata una fibula d'oro[2] ed oggetti, come p. es. una secchia d'avorio[3], riccamente decorati con concetti non soltanto ornamentali, ma anche figurativi. S'intende però, che questa divergenza non prova nulla riguardo la relazione cronologica dei due sepolcri, piuttosto può spiegarsi con eguale diritto dalla differenza tra povero e ricco. Ma nondimeno sembra, che la tomba chiusina in confronto con quella di Poggio alla Sala offra un contrassegno di uno sviluppo alquanto più avanzato. Imperocchè in quest'ultima tomba la ceramica indigena è rappresentata soltanto da un vaso molto rozzo e dipinto in maniera primitiva[4], mentre nel sepolcro chiusino abbondano le stoviglie di bucchero con rilievi stampati[5], genere di monumenti, che dirimpetto all'anzidetto vaso tecnicamente come stilisticamente significa un notevole progresso. Nondimeno sono ben lontano dal dichiarare l'intero contenuto della tomba chiusina per più recente di quello del sepolcro di Poggio alla Sala. Imperocchè, mentre quest'ultimo sepolcro conteneva i resti di un solo cadavere, ch' erano deposti nel vaso cinerario, nella tomba chiusina hanno avuto luogo due deposizioni, cioè di un vaso con dentro cenere

[1] *Bull.* 1874 p. 204.
[2] *Mon. dell'Inst.* X 39ᵃ, 7, 7ᵃ, 7ᵇ.
[3] *Mon. dell'Inst.* X 39ᵃ, 1, 1ᵃ.
[4] Tav. d'agg. R 1. Cf. sopra pag. 298.
[5] *Ann. dell'Inst.* 1877 tav. d'agg. UV 6-9. *Bull.* 1874 p. 207, 210.

e di un cadavere incombusto [1]. Siccome i due usi sepolcrali sono diversi, così può essere passato considerevole tempo tra la prima e la seconda deposizione. Dall'altro canto riesce impossibile il distinguere, quali oggetti siano stati posti nella tomba insieme col vaso cinerario e quali insieme col cadavere incombusto; perchè gli oggetti esistenti nella tomba non furono trovati nei loro antichi posti, ma erano stati rovistati e mischiati dai depredatori del sepolcro. Sotto tali circostanze può essere benissimo, che una parte di loro, cioè quelli che furono deposti insieme col vaso cenerario, sia contemporanea al contenuto della tomba di Poggio alla Sala, mentre altri deposti insieme col cadavere appartengono ad un tempo più recente.

W. Helbig.

DUE VASI DIPINTI DI STILE ARCAICO

(Mon. vol. X tav. LII, tav. d'agg. S).

L'anfora che pubblichiamo per la prima volta nella tav. LII dei *Mon. ined.* fu trovata in Cervetri ed è deposta nel Museo di Berlino.

La parte anteriore ci rappresenta la lotta di Perseo contro il mostro marino, a cui, secondo il noto mito, Andromeda doveva esser data in pasto. A sin. del quadro si scorge la testa del mostro (KETOM) simile a quella d'un grosso cane. Sui lati della sua testa però sono dipinte delle branchie come presso i pesci; che veramente il mostro sorta dal mare, è pure indicato da alcune onde dipinte sotto di lui. Colle fauci spalancate sta egli per islanciarsi contro Andromeda

[1] *Bull. dell'Inst.* 1874 p. 206.

(ΑΔ϶ΜΟϘΔΜΑ), ma Perseo (ΜV϶ΜϘ϶Ͻ) s'avanza per proteggerla, aggredisce coraggiosamente il mostro e lo minaccia con pietre, che egli agita nelle mani levate in alto. Ai suoi piedi sta eretto un mucchio di pietre per essere adoperate nel seguito della lotta, e Andromeda alla sua volta porta pure delle pietre in ambedue le mani.

La parte posteriore ci rappresenta una scena della vita quotidiana. Un uomo di nome Euarchos (ΜΟ+ϘΑV϶) cavalca un asino eccitato dal caldo. Come si costuma in Grecia tuttavia, cavalca Euarchos a guisa delle donne, vale a dire tenendo ambedue le gambe dal medesimo lato della bestia. Durante la rapida cavalcata la barba e i capelli gli si agitano in ciocche separate intorno al capo.

Come Robert ben rimarca nelle brevi ma pregevoli osservazioni da lui pubblicate sopra questo vaso [1], la rappresentazione su di esso del salvamento d'Andromeda da parte di Perseo è avantutto la più antica testimonianza dell'esistenza di questo mito. E questa testimonianza acquista un valore speciale da ciò, che essa proviene da un paese e da uno strato sociale assolutamente differente da quegli onde emana la tradizione letteraria del mito. Questa ce ne offre esclusivamente quel carattere che gli imprimettero i poeti tragici sulle scene d'Atene, su cui perciò si modellarono più o meno tutte le rappresentazioni artistiche posteriori di detto mito [2].

[1] *Arch. Zeitung* XXXVI p. 16.

[2] 1. Anfora della collezione Santangelo esistente ora nel Mus. naz. di Napoli (Heydemann n. 708), pubbl. *Mon. ined. dell'Inst.* VIIII tav. XXXVIII; cf. *Annali* 1872 p. 108 sg. (Trendelenburg). 2. Tazza di tecnica etrusca pubbl. sulla nostra tav. d'agg. I. 3. Cista prenestina pubbl. *Mon. dell'Inst.* VI tav. XL. Cf. *Annali* 1860 p. 112 sg. (Garrucci).

Il vaso che noi pubblichiamo invece fu fatto, come lo provano le iscrizioni, da un artista di Corinto [1], e ciò ad un'epoca quando la tragedia attica non esisteva affatto.

La differenza sostanziale tra quest'antica tradizione popolare e la posteriore trasformazione di essa per parte dei poeti consiste in ciò, che secondo quest'ultimi Andromeda vien sempre esposta al mostro legata, mentre sul disegno del vaso essa ci apparisce libera e partecipe della lotta. Io crederei perciò, che quel tratto della leggenda ancora sconosciuto al pittore vasculare sia stato inventato più tardi dai tragici per aumentare la compassione verso l'abbandonata giovane. E se Euripide verosimilmente il primo ci rappresenta sulla scena Andromeda legata, fu forse Sofocle che mosse i primi passi su questa via col parlarci dettagliatamente dell'esponimento ed incatenamento solenni della vergine.

Si discosta pure dalle rappresentazioni posteriori la maniera con cui Perseo combatte il mostro. Robert osservò l. c. non possedere Perseo nella leggenda un' arma adatta ad uccidere la bestia, non potendosi rivolgere contro di essa l'arpa che gli fu data per decapitare Medusa [2]. Ciò fu riconosciuto anche dal pittore del vaso di Corinto, e siccome egli aveva l'abitudine (p. es. nella lotta di Ercole contro l'Idra [3])

[1] Kirchhoff *Studien z. Geschichte d. griech. Alphabets* p. 88 sg.

[2] Il pittore dell'anfora Santangelo non era certo di questo parere; presso di lui Perseo assale la bestia coll'arpa e così pure presso l'artefice del vaso pubblicato nella tav. d'agg. *A*. Anche nella tragedia d'Euripide Perseo compariva armato dell'arpa, però la lotta stessa non veniva rappresentata sulla scena. Sulla cista prenestina Perseo combatte con una lancia.

[3] Heydemann *griech. Vasenbilder* tav. IV 1. Collignon *Catalogue des vases peints du musée de la société arch. d'Athènes* n. 211.

di rappresentare in simili scene gli eroi lanciando delle pietre, così applicò questo motivo anche a Perseo. Si può mettere in dubbio, se esso si confaccia alla situazione, ma in ogni caso il pittore lo ha applicato con grande maestria. Giacchè non solo ottenne egli con ciò di poter far partecipare Andromeda alla lotta, facendole portar delle pietre, ma le pietre già ammucchiate riempiono confacentemente il largo spazio tra l'una e l'altra gamba di Perseo. Senza affettazione e tuttavia con molto buon gusto fu questa imagine dal pittore composta. E per più specialmente maestrevole io riterrei il non lasciare egli scorgere della bestia altro che la testa, giacchè solo in questa maniera era possibile su spazio sì ristretto far risaltare in paragone cogli uomini le sopranaturali dimensioni del mostro mandato dagli dei e il sopranaturale spavento ch'egli incuteva.

L'aggruppamento delle figure è migliore nell'originale che nella copia. Il disegnatore dovendo ritrarre quest'ultima dalla superficie arrotondata del vaso su quella piana della carta, spinge il Perseo un poco troppo a sin. e così troppo lo avvicinò al mostro. Nell'originale Perseo sta così vicino ad Andromeda, che il gomito d. di costei si sopradipinge al suo braccio. Così s'ottiene che ambedue appariscano più strettamente uniti e facenti fronte al mostro come due alleati. Anche l'ansia con cui Andromeda segue l'andamento della lotta è felicemente espressa dalla sua testa rivolta all'indietro.

Di molto minor pregio è la rappresentazione dello stesso mito pubblicata nella tav. d'agg. S. Essa è disegnata nell'interno d'una tazza appartenente al sig. Bazzichelli in Viterbo.

Il ch. Brunn ne ha già trattato in una maniera

così dettagliata [1], che noi possiamo essere brevi. A prima vista si potrebbe credere che il pittore vasculare abbia seguito la tradizione, secondo la quale Perseo avrebbe pietrificato il mostro mediante l'aspetto del capo di Medusa. Ma la figura di Perseo ci sembra riprodotta senza troppa riflessione dalla sovente rappresentata scena in cui l'eroe vien perseguitato dalle Gorgoni. In quest'occasione porta opportunamente l'arpa nell'una mano e il mozzo capo di Medusa nell'altra, ed è pure spiegabile, come fuggendo egli dirigga lo sguardo in lontananza. Invece è un contrasenso la situazione rappresentata sulla tazza di Viterbo e più specialmente l'attitudine della testa; vi manca ogni rapporto tra l'eroe e il mostro ch'egli deve combattere. Se non ce lo dicessero già la trascuratezza della composizione e lo stile del disegno, la formazione della testa di Medusa varrebbe da sè a provarci che noi abbiamo sott'occhi l'opera d'una fabbrica etrusca; i lineamenti del viso e gli orecchi di Medusa sono completamente da Satiro, rappresentazione che contradice pienamente alle tradizioni artistiche della Grecia, ma che ha delle analogie coll'arte etrusca.

Anche la fattura, come essa viene descritta dal Brunn, non è la solita dei vasi a figure rosse. « Il color rosso delle figure è sovrapposto al color nero del fondo ed i contorni interni non sono sopradipinti ma graffiti, mentre nelle due rozzissime figure ammantate sull'esterno del vaso questi sono ommessi affatto ». Ma la sola fattura non ci autorizza a ritenere i vasi per non greci, essendosi trovati nella stessa Grecia dei vasi fabbricati in detta maniera.

[1] *Annali* 1858 p. 387. *Bullett.* 1859 p. 134 sg.

Però dobbiamo ancora occuparci dell' anfora di Berlino, onde ricercare qual posto le competa nello sviluppo storico della pittura vasculare.

Più importante in questo caso che lo stile della rappresentazione è l'assieme della decorazione del vaso.

La bocca, il collo e il corpo dell' anfora sono pinti di vernice nera, e il colore primitivo del vaso fittile è conservato solo per il calice ornamentale che unisce il vaso al piede e per i due quadri dipinti sul ventre e uniti al resto del vaso mediante un ornamento reticolato.

Per quanto spesso s' incontri questa maniera di decorazione su anfore attiche a figure nere, essa è pur tuttavia strana su anfore corinzie. È noto essere la proprietà caratteristica dello stile imitativo dell'orientale - (il quale stile era coltivato a Corinto) - il dividere i vasi in istrisce giranti senza riguardo alla struttura tettonica del vaso e il riempir dette strisce o con ornamenti o con bestie o con rappresentazioni figurate. Di tal sorta sono le decorazioni di due antichissime anfore corinzie nel museo della Società archeologica d'Atene [1]. Un vaso della stessa forma e molto bello vidi presso il sig. Doria in Capua, e un altro ne vidi conservato nella raccolta Santangelo. Essi sono ornati con fregi di animali.

Ma anche il vaso di Berlino non istà isolato di fronte a questi; anzi v' ha una classe d'anfore abbastanza numerosa, la cui provenienza da Corinto è addimostrata dal carattere delle loro iscrizioni e dalla loro fattura, e in cui s' incontra lo stesso genere di decorazione.

[1] Collignon *Catalogue des vases peints du musée de la société arch. d'Athènes* n. 179, 180.

I seguenti hanno una tale rassomiglianza col vaso di Perseo che io quasi crederei provenir essi dalla stessa fabbrica.

1) Un'anfora già in possesso di A. Castellani, da Brunn *Bull.* 1865 p. 142 così descritta: « di uno stile che forma la transizione ai vasi a figure nere è la pittura d'un'anfora: due cavalli, dei quali uno è montato da un giovane (FA†VM), dietro il quale vola un uccello. Sul rovescio un gallo ». Un lucido di questo vaso trovasi nell'apparato dell'Inst. arch.

2) Raccolta Santangelo, presso Heydemann *Vasensammlung. d. Mus. Naz.* n. 137. A d. un giovane con una lancia in mano seduto su d'un cavallo bianco. Sotto il cavallo un uccello che si guarda dattorno, dietro il giovane un uccello che vola, nel fondo delle rosette. Sul rovescio un gallo davanti un fiore di loto.

3) Anfora del Mus. naz. presso Heydemann l. c. n. 328. Tra due sfingi un ornamento formato da un bottone di loto rivolto in su e da uno rivolto in giù. Sul rov. un uccello dalla testa di donna e delle rosette.

Il vaso rappresentante un episodio della favola di Tideo e di Ismene (publ. *Mon. dell'Inst.* VI, tav. XIV) si discosta dai sopra mentovati nella decorazione solo in ciò, che nel margine superiore i due quadri vengono ritenuti da quell'ornamento a maglia, con cui su anfore attiche a figure nere sogliono venire congiunti il collo e le spalle. Ma anche su quello l'ornamento reticolato si trova nel margine inferiore.

Pienamente eguale a questa è l'ornamentazione d'un'anfora corinzia che è deposta nel Museo etrusco di Firenze nella stanza del così detto vaso di François. Sulla parte anteriore stanno di fronte l'uno all'altro due paia di guerrieri completamente armati e agitando le lancie. Il primo porta l'iscrizione di AϟFAM;

il nome del secondo non lo potei leggere con sicurezza; il terzo guerriero si chiama ΓVΛ϶OM, il quarto probabilmente MΑϘΑΤ [1].

Sul rovescio tra due galli un ornamento di fiori di loto.

Le anfore corinzie nelle quali i due quadri sogliono esser ritenuti mediante un ornamento a maglia, sono tanto frequenti in ogni gran collezione, che io non citerò che a mo' d'esempio Heydemann l. c. n. 336 e Gerhard *Berlins antike Bildwerke*, *Vasen* n. 582.

Ma non solo riguardo alle anfore, ma anche riguardo alle oenochoe [2] costumavasi un tempo dipingere il vaso con vernice e riservarsi solo uno spazio per la rappresentazione, ed io conosco almeno un esempio che anche un così detto vaso a colonnette fu in tal modo decorato. Esso si trova nel magazzino del principe Ruspoli in Cervetri e ci porge su l'un lato tre uomini che ballano, sull'altro un uccello dalla testa di donna fra due sfingi.

Tutti questi vasi appartengono alla stessa epoca della pittura vasculare corinzia e, per quanto io ne conosca gli originali, presentano la stessa sorta di creta, di vernice e di disegno. La fattura e lo stile non sono così antichi come nei vasi di Chares [3] e Timonidas [4] e nelle stoviglie trovate da Dodwell [5] e Schaubert [6]. Anche le iscrizioni non ci presentano come su quelli il segno Ƹ esclusivamente per designare la lettera ι, ma in generale la forma più recente ϟ [7]. Ma

[1] *C. I. Gr.* IV 7380c.
[2] *Mus. Greg.* II tav. IX 3 3ª; Gerhard *A. V. B.* 258, 1.
[3] *Arch. Zeit.* 1864 tav. 184.
[4] *Arch. Zeit.* 1863 tav. 175.
[5] Jahn *Vasensamml.* 211.
[6] *Mon. dell'Inst.* III 46.
[7] Roehl *Mittheilungen d. arch. Inst.* I p. 229.

d'altra parte è certo che tutti quei vasi appartengono ad un'epoca anteriore al pittore vasculare Exekias, giacchè ai tempi di costui la lettera ι veniva designata nell'alfabeto corinzio mediante un tratto diritto [1]. Si può ammettere, senza tema d'andar errati, che il vaso che noi pubblichiamo e tutte le anfore corinzie decorate nella stessa guisa datano dagli ultimi decennî del sesto secolo a. C.

Ma di questo tempo all'incirca ci rimangono pure delle anfore attiche le quali hanno la stessa forma e sono decorate nello stesso modo. Per non citare che quelle di cui si può con sicurezza asserire ch'esse datano dal sesto secolo, menziono l'anfora trovata nella tomba di Aristione, che porta da ambedue le parti, su d'uno spazio quadrato lasciato libero dalla vernice, una testa di cavallo fedelissimamente disegnata [2]; una molto somigliante alla precedente, con un elmo in ognuno degli scompartimenti, nel museo della Soc. arch. d'Atene [3]; da ultimo l'anfora panatenaica trovata da Burgon presso Atene [4] e l'anfora dal nome del pittore Taleides [5].

Mostrandoci dunque Corinto ed Atene degli esempî egualmente antichi di questo genere di decorazione. si chiede in quale delle due città esso fu inventato.

Il fatto che le anfore panatenaiche sono decorate in questo modo parlerebbe a favore d'Atene.

Il più antico esemplare che ce ne resta, il vaso trovato da Burgon, non è di data anteriore agli ultimi anni di Pisistrato; ma puossi tuttavia ammettere senza

[1] Kirchhoff *Studien* p. 91.
[2] *Eph. arch.* I p. 130, 18.
[3] Collignon l. c. n. 221.
[4] *Catalogue of the vases in the British Museum* n. 569.
[5] Brunn *K. G.* II p. 735.

esitazione, che le norme sulla forma e sulla decorazione dei vasi da premio fossero già allora come più tardi stabilmente fissate, ed io non saprei altro caso in cui esse abbiano potuto con maggior verosimiglianza venir applicate, che nell'occasione del nuovo ordinamento dei giuochi panatenaici da parte di Pisistrato. Se questa supposizione è giusta, il vaso di Burgon ci porge una prova approssimativa del come si decoravano i vasi ad Atene verso l'anno 550 a. C.

Inoltre contradice alla provenienza corinzia del nuovo genere decorativo il fatto che esso s'incontra sempre su d'una forma di anfore diversa da quella in uso a Corinto nei tempi anteriori.

Le anfore di Corinto suaccennate [1] hanno non solo una taglia meno svelta e una formazione della bocca altra che nel vaso di Berlino e somiglianti, ma sopratutto una forma di manichi affatto differente. Negli antichi vasi corinzii hanno essi la forma di un nastro largo e sottile – come nei vasi di Nicostene – mentre nei vasi nel genere del vaso di Perseo rivestono la forma di un semplice bastone piegato.

Più importante però mi sembra il fatto che gli esordî del nuovo genere decorativo s'incontrino su vasi fabbricati non già in Attica, ma che però vi furono in uso sino all'apparire della pittura a figure nere.

Intendo qui parlare dei vasi con decorazione geometrica, di cui si rinvenne una gran quantità nelle tombe presso il Dipylon. Nei più antichi esemplari di questo genere si mantenne, è vero, al fondo il color naturale della creta, e solo vi si sopradipinsero degli ornamenti geometrici. Più tardi però furono rivestiti con vernice d'un colore bruno-oscuro su cui lascia-

[1] Sopra p. 306.

vansi in bianco degli scompartimenti e delle strisce per gli ornamenti.

È chiaro come mediante questo inverniciamento con color bruno si volesse ottenere, che le stoviglie a grandi proporzioni non apparissero fragili [1] e d'altronde sembrava più facile inverniciare semplicemente le parti grandi del vaso che coprirle con ornamenti penosamente dipinti.

La supposizione più accettabile mi pare perciò quella, secondo cui i pittori vasculari attici avrebbero adottati questi modelli, quando cominciarono a pingere di vernice le anfore, lasciando libera per la rappresentazione la superficie fra i due manichi.

L'obbiezione che vasi a decorazione geometrica non fossero più in uso nel sesto secolo, non colpirebbe giusto, parecchî fatti dandoci la sicurezza che vasi di quel genere furono allora importati nell'Attica.

A sostegno di ciò voglio allegare qualche prova.

Tra i vasi che stanno raccolti in un mucchio all'entrata dell'acropoli d'Atene dietro il casino del custode, si trova una grande anfora fatta colla stessa creta e pinta colla stessa vernice dei vasi a decorazione geometrica. Il vaso è intieramente dipinto con vernice bruna; solo una striscia stretta e chiara gira intorno al ventre. Il collo non è inverniciato, vi sono però dipinti come ornamento due circoli concentrici e a d. e a sin. di questi due linee a zigzag. Siccome poi Dioniso sul vaso di François porta un'anfora della stessa forma e cogli stessi ornamenti della sopra citata, così risulta chiaro che vasi di quel genere erano in uso ad Atene verso la metà del VI secolo a C. Con ciò s'accorda la relazione di Fauvel, il quale nei

[1] Brunn presso Lau *griech. Vasen* p. 8.

suoi scavi nel Ceramico avrebbe trovato un vaso a decorazione geometrica alla stessa profondità della base del monumento sepolcrale di Sosineos [1].

In considerazione di tutto ciò io credo che i reciproci rapporti della pittura vasculare corinzia e dell'attica durante il VI secolo si sieno sviluppati nel seguente modo:

Quando nello slancio generale che presero il commercio e l'industria in seguito alla legislazione di Solone ed al saggio governo di Pisistrato si cominciò in Atene adornare di pitture i vasi di creta, alcuni artefici adottarono come modello non solo lo stile e la fattura ma anche il genere di decorazione affatto orientale dei vasi importati da Corinto; e col copiare talvolta di pianto vasi corinzii crearono quei vasi designati sotto il nome di anfore tirreniche [2]. Solo la forma dell'anfora corinzia sopra descritta non fu imitata, ma invece, come fu riconosciuto da Brunn [3], si ornò in istile corinzio una forma che sinora era stata decorata con ornamenti geometrici. Altri artefici però si mostrarono meno dipendenti; giacchè, se dagli artefici di Corinto impararono la maniera di disegnare le figure, di graffire le linee interne e di rilevare alcune parti delle figure col sopradipingerle di rosso e di bianco, inventarono, togliendola dai vasi a decorazione geometrica, la bella maniera di dipingere i vasi con vernice e di lasciar libero uno scompartimento pel quadro. Trovarono così il genere decorativo attico nello stretto senso della parola.

[1] Ross *arch. Aufsätze* I p. 33.

[2] *Arch. Zeitung* XXXIV p. 108 sg. Se una volta, non conoscendo nessun originale, supposi che quei vasi fossero del V secolo, quello fu un errore.

[3] Brunn presso Lau l. c. p. 7.

L'abilità degli artefici attici e la cura coscienziosa con cui almeno una parte di essi lavorava, ci spiegano facilmente come nell'Attica la pittura vasculare abbia presto raggiunto un certo grado di floridezza, e come vasi ivi fabbricati si comprassero all'estero. E siccome nello stesso tempo in Corinto il tradizionale genere decorativo con ornamenti e bestie all'orientale decadeva in affettato formalismo, così non ci deve sorprendere se in Corinto si cominciò ad imitare la maniera attica. Come prodotto di questo periodo, in cui la pittura vasculare corinzia subisce l'influenza d'Atene, vanno considerati il vaso rappresentante l'avventura di Perseo e somiglianti. D'allora in poi però quest' influenza della pittura vasculare attica sulla corinzia andò sempre crescendo.

Le scoperte fatte nelle tombe di Corinto ci provano che un gran numero di vasi della fine del VI e principio del V secolo furono importati a Corinto. Non solo comperavansi vasi a rappresentazioni accuratamente dipinte, ma pure vasi che, all'infuori dell'iscrizione dell'artista, ci presentano tutt'al più un quadro insignificante, come le tazze provenienti dalle fabbriche di Tleson [1] e di Exekias [2].

Una prova del come i pittori vasculari corinzii avessero non solo cambiato affatto lo stile, ma anche abbandonato del tutto l'antico genere di fattura, ci è data dalla tazza del Museo di Berlino pubblicata nella tav. LII 4-6.

La rappresentazione è di carattere bacchico e desta poco interesse. Su un lato della tazza tre uomini e una donna ballano con de' movimenti sfrenati,

1 Brunn *K. G.* II p. 738, 11.
2 Benndorf *griech. u. sicil. Vasenbilder* tav. XXX 11.

mentre sull'altro lato quattro uomini s'avvicinano cupidamente ad un vaso posto sotto una fontana, onde mescolare il vino all'acqua. Ma il luogo dov'essa fu trovata, rende questa tazza interessante. È confermato da fonte attendibile ch'essa fu rinvenuta presso Corinto, ed io stesso vidi in Atene parecchie tazze portanti delle rappresentazioni nello stesso stile e che i mercanti d'oggetti artistici d'accordo asserivano essere state trovate a Corinto. La prova però, che questi vasi furono fatti a Corinto e non importativi dall'Attica, ce la dà un vaso a colonnette, che la gentilezza del sig. Aug. Castellani mi permise di vedere e di descrivere.

Il vaso (alt. 0,235, spessore 0,26) è fatto di creta ordinaria, e il sottile rivestimento di vernice nera che lo ricopre divenne rosso in seguito a troppo forte combustione. Su ogni manico è dipinta una testa d'uomo, la rappresentazione principale però si sviluppa intorno al ventre; essa ci mostra dodici uomini nudi, che ballano con movimenti selvaggi, pienamente eguali a quelli della tazza di Berlino.

Sulla parte anteriore fra due uomini si trova l'iscrizione T B S Ξ < >. È vero che le lettere non hanno nessun senso, ma siccome le forme dell'ε e della β sono tolte a prestito dall'alfabeto corinzio, così mi pare sufficentemente provato che i vasi sono stati fatti a Corinto.

Ma non solo su tutti i vasi finora menzionati trovansi rappresentate delle danze bacchiche, bensì anche su altri della stessa specie [1], e ciò in una maniera che ci fa intravedere una ininterrotta tradizione artistica

[1] Un *pendant* al vaso di Castellani si trova nel Museo etrusco di Firenze. Sulla parte anteriore ballano sette uomini, sulla posteriore due cinghiali stanno rivolti l'uno verso l'altro. Su ogni manico una

fra le numerose rappresentazioni bacchiche dei più antichi vasi corinzii [1] e queste pitture posteriori.

Se i movimenti dei danzanti s'accordano in parecchi punti, questo avviene perchè sia anticamente come più tardi si imitò la realtà; ma la maniera p. es. con cui il pittore della tazza di Berlino cerca di ottenere un effetto comico – dipingendo cioè la figura che s'avanza da sin. verso il vaso con mani e piedi rimarchevolmente sottili e il podice al contrario esageratamente grosso – questa maniera, dico, prova che il pittore conosceva le antiche figure vasculari, su cui molto spesso trovansi dipinte simili caricature. L'unica rappresentazione mitica in questo stile che io conosco (Aiace che si è slanciato sopra la sua spada e che vien ritrovato dai suoi compagni) [2] è pure conservata su un vaso d'antico stile corinzio in una composizione affatto corrispondente [3].

Se adunque esiste, per ciò che riguarda la scelta del soggetto rappresentato e la ripetizione tipica di date composizioni, un nesso tra questi ultimi prodotti della pittura corinzia e le figure vasculari di stile severo, la tecnica al contrario si è fatta completamente attica. Nella tazza di Berlino la donna è, come gli uomini, dipinta con vernice nera, e solo suppletivamente si sopradipinsero di bianco le parti nude. I pittori corinzii degli antichi tempi invece, dovendo provedere a

testa d'uomo. Quattro uomini danzanti nello stesso stile ce li presenta un vaso nella forma del n. 77 presso Jahn *Vasensammlung* e di cui de Prokesch mandò un disegno colorato all'Instituto.

[1] Benndorf *griech. u. sicil. Vasenbilder* tav. XXXXIII, 1 col *pendant* nel *Mus. Chius.* II 17; Benndorf l. c. VII; *Mus. Greg.* II tav. VI 3; *Archaeol. epigraph. Mittheilungen aus Oesterreich* I p. 38; Collignon l. c. n. 170; *Cataloghi del Museo Campana* I 12.

[2] Longpérier *Musée Napoléon* III pl. LXVI, 1.

[3] Longpérier, l. c.; *Mon. dell'Inst.* VI tav. XXXIII.

una grande superficie bianca, come le parti nude delle donne, cavalli bianchi, il mostro del vaso di cui fu trattato più sopra, pingevano il bianco direttamente sulla creta e solo lo contornavano con un filo di vernice nera [1]. È da aggiungersi, che nei più accuratamente eseguiti dei sopramentovati vasi la creta è stata colorata a rosso prima che le fosse data la forma, come s'usava ad Atene.

Ma non generale era in Corinto l'uso di pingere i vasi nello stile trascurato della tazza di Berlino, anche dopo che il genere di fattura attica vi fu trasportato; anzi parecchi pittori s'attennero allo stile severo e cercavano di piacere al pubblico col far più svelte le proporzioni delle figure, col coprire riccamente gli abiti e le armi di ornamenti pinti o graffiti, e soprattutto col lasciarsi andare a quella tendenza verso un'esagerata eleganza, che doveva condurre all'affettazione. In questa maniera sono dipinti su un'idria del museo di Berlino dei guerrieri che s'armano, dettagliatamente descritti dal Gerhard *neuerworbene Denkmäler* n. 1648. L'alfabeto impiegato pei nomi scrittivi accanto (ΒVΜΑ+ΟΜ, ΑCΑΝΟR, ΞΑΝΘΟΜ) prova che il vaso fu dipinto a Corinto. Gli ultimi prodotti di questo periodo di sviluppo sono costituiti a mio credere da quei vasi che Gerhard designa come pinti in una maniera tirrena affettata, e che Jahn *Vasensammlung* p. CLXXI sg. caratterizza dettagliatamente. Però sarebbe d'uopo, per appoggiare quest'opinione, d'un esame circostanziato, per cui non è qui il luogo.

G. Loeschcke

[1] Io non conosco che due vasi attici cui sia stata applicata la sopradescritta maniera corinzia: l'oenochoe di Cholchos (Gerhard *A. V. B.* 122) e l'anfora di Amasis presso de Luynes *Vases peints* pl. 2.

INDICE DELLE MATERIE

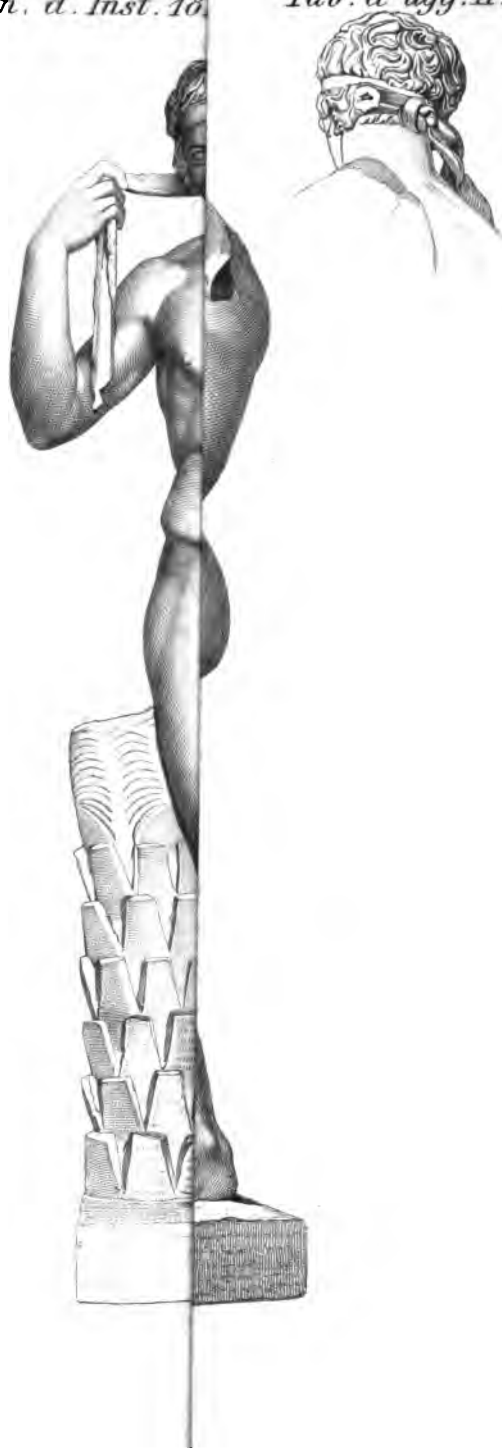
I. SCAVI E TOPOGRAFIA

II. MONUMENTI

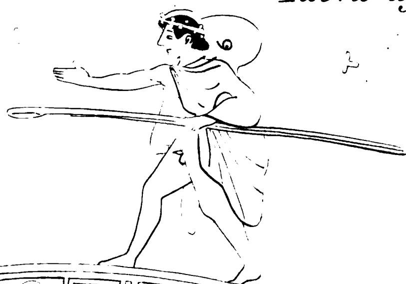
TAVOLE D'AGGIUNTA

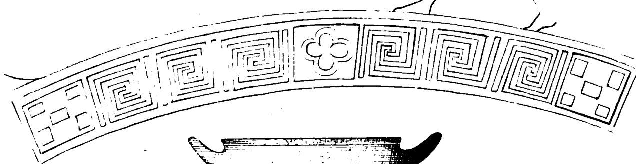
ERRATA CORRIGE

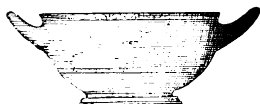
p. 131 l. 4: progressivo.
p. 134 l. 3: del Marini nel punto più essenziale,
p. 156 l. 7: Queste
p. 162 l. 1: *o*
p. 182 l. 2 dal di sotto: si levi la parentesi dopo p. 148.
p. 187 l. 13 dal di sotto: in relazione questa

















1.

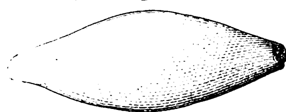




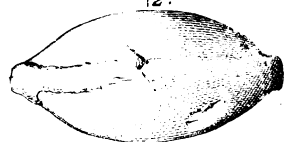
3.



4.



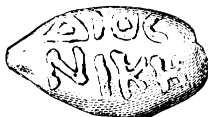
2.



5.









6.



7.



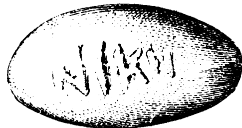
8.





10.





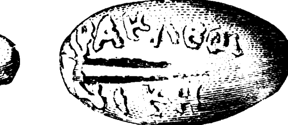
9.



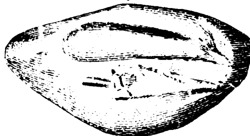
12.

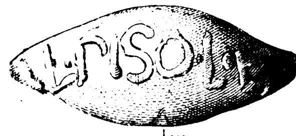


11.

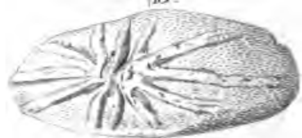








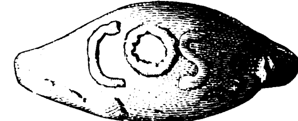
13.



14.

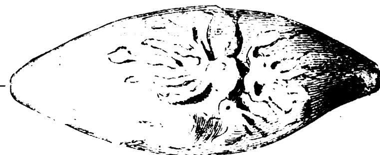


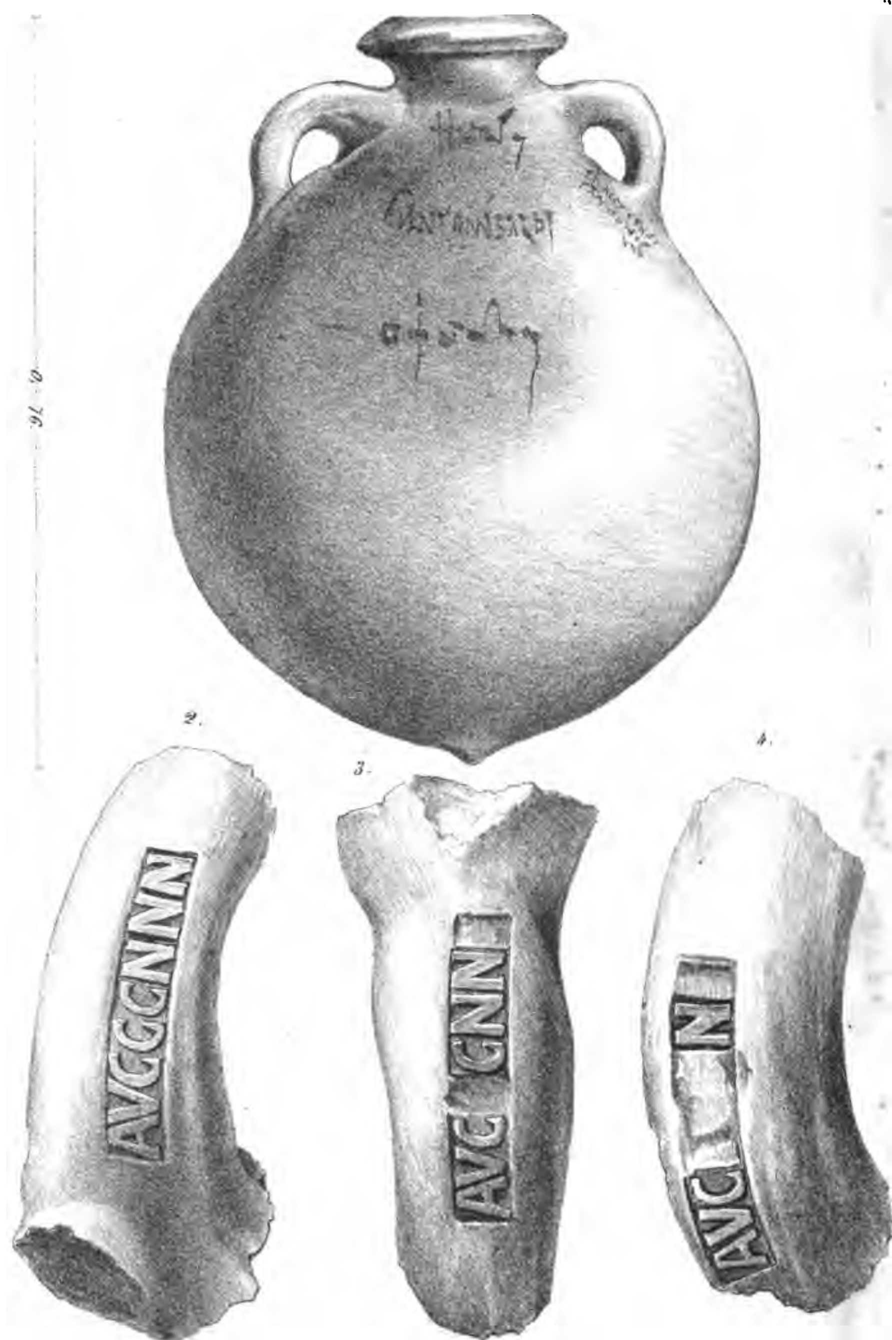
15.

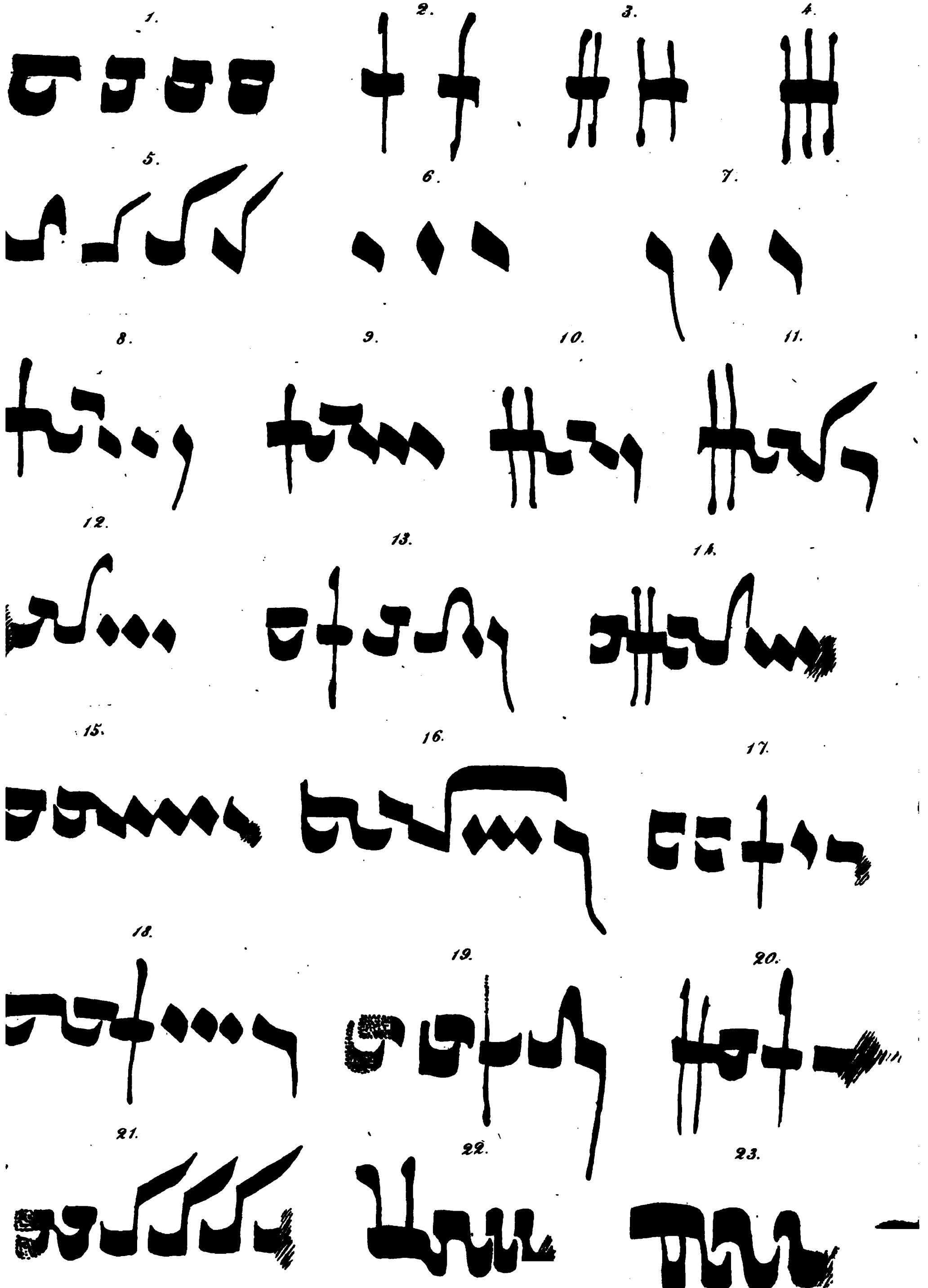


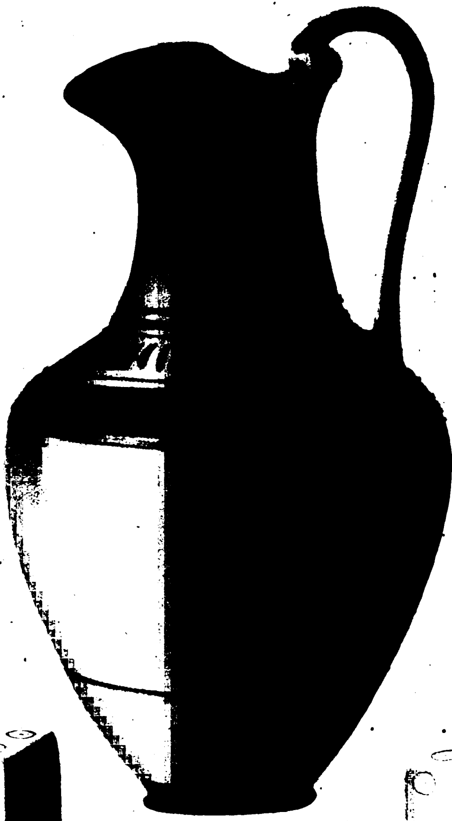


16.

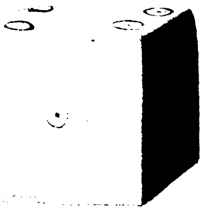



1.
0.16
2.
AVGGGNNN
3.
AVG GNN
4.
AVG N

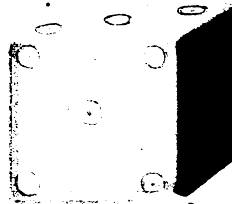

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.



7.



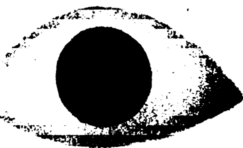
9.



10.



8.

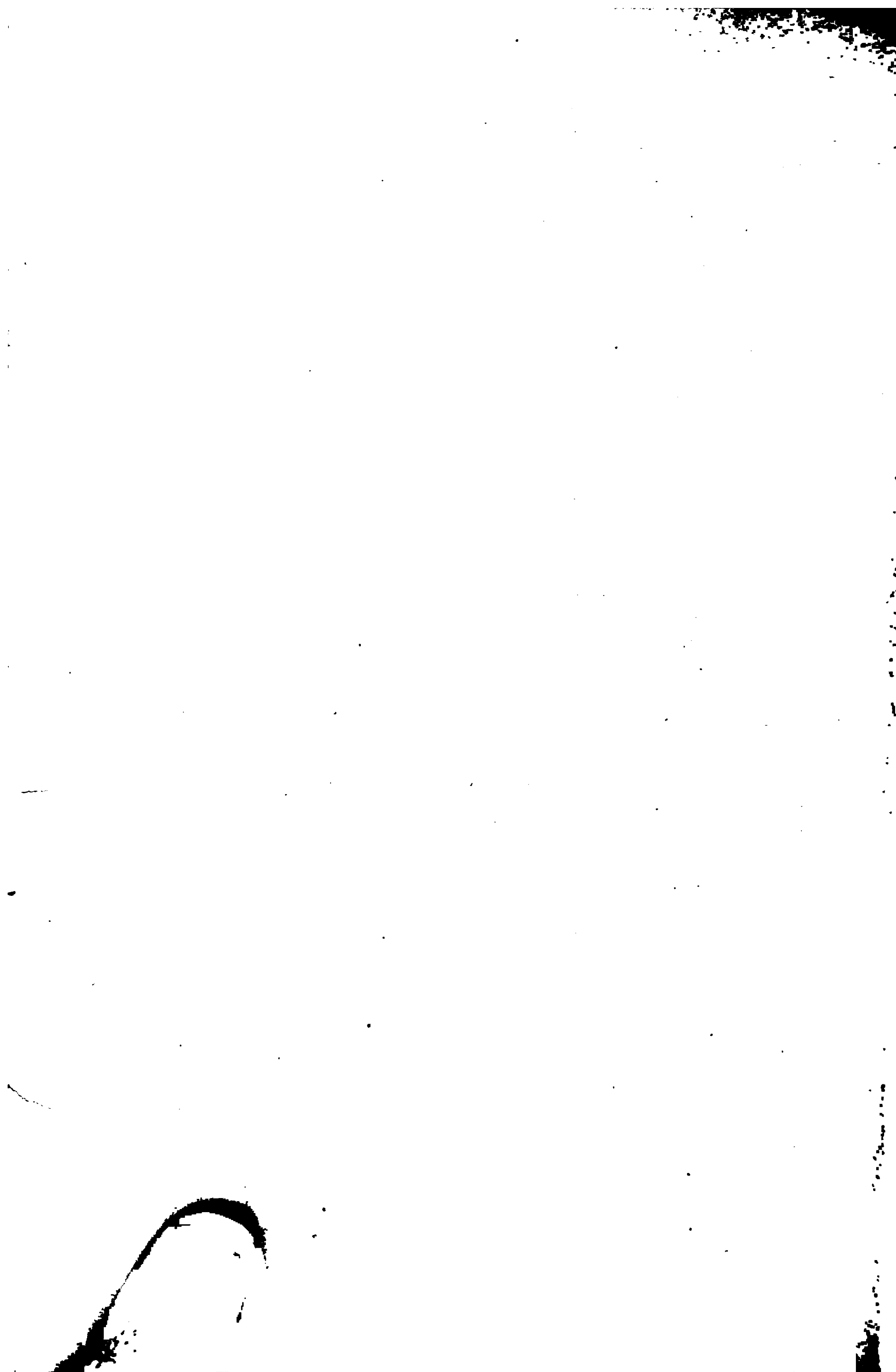


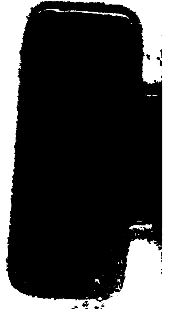
11.

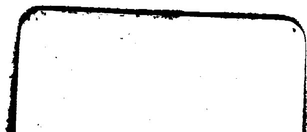


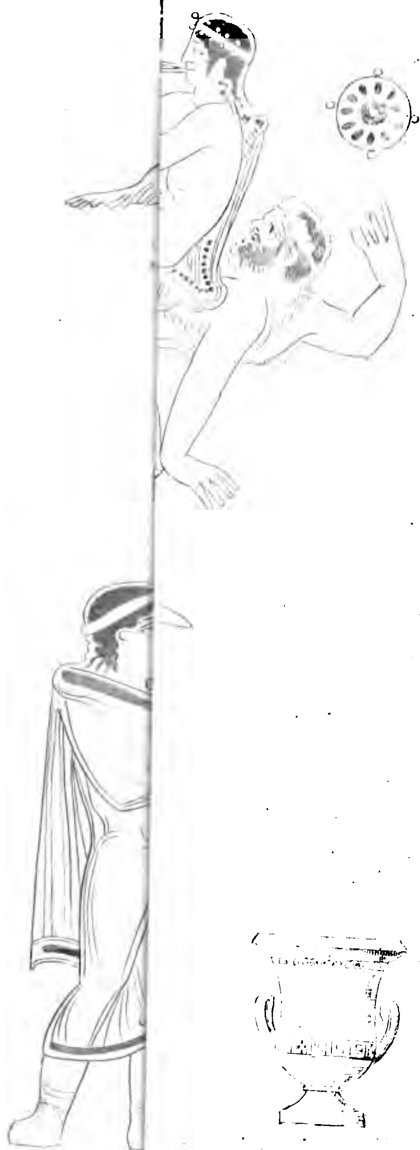
12.

Cromo-Lit. Spithöver.









Tav. d'agg. E.

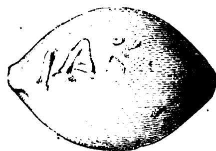


1.





3.

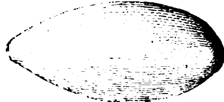


2.

4.



5.





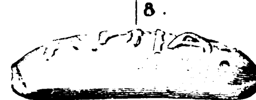




6. 7. 8.







10.







9. 11.

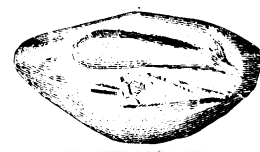
12.

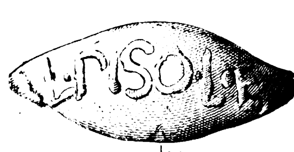




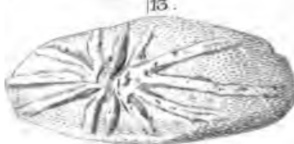




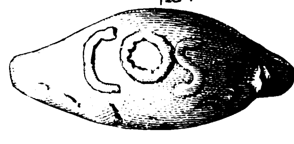




13. 14. 15.









16.



Tav. d'agg. G.



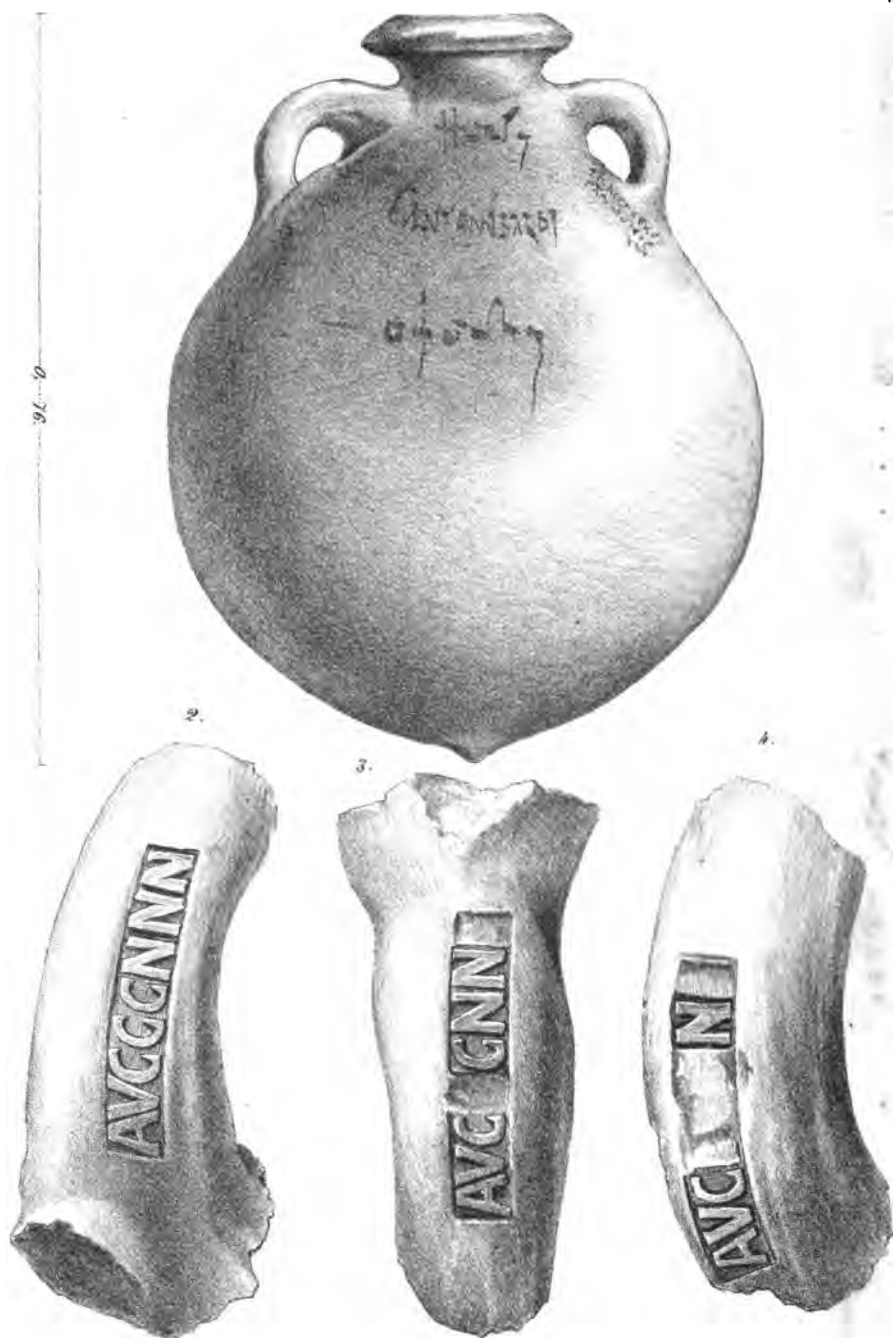


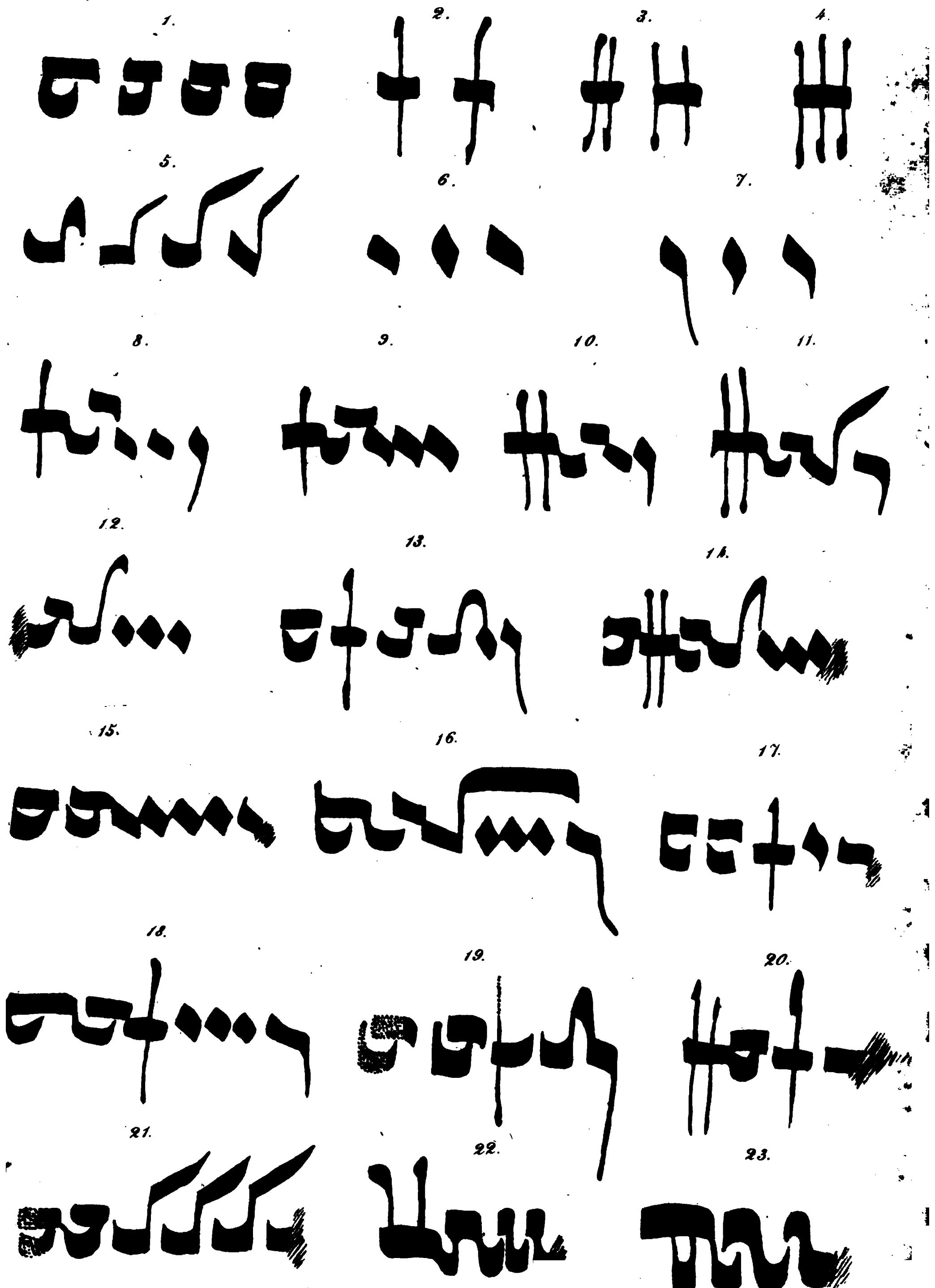









1.
0.76
2.
AVGGGNNN
3.
AVG GNN
4.
AVG N


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.



4

1/1

1/3

5

1/1

6

1/1

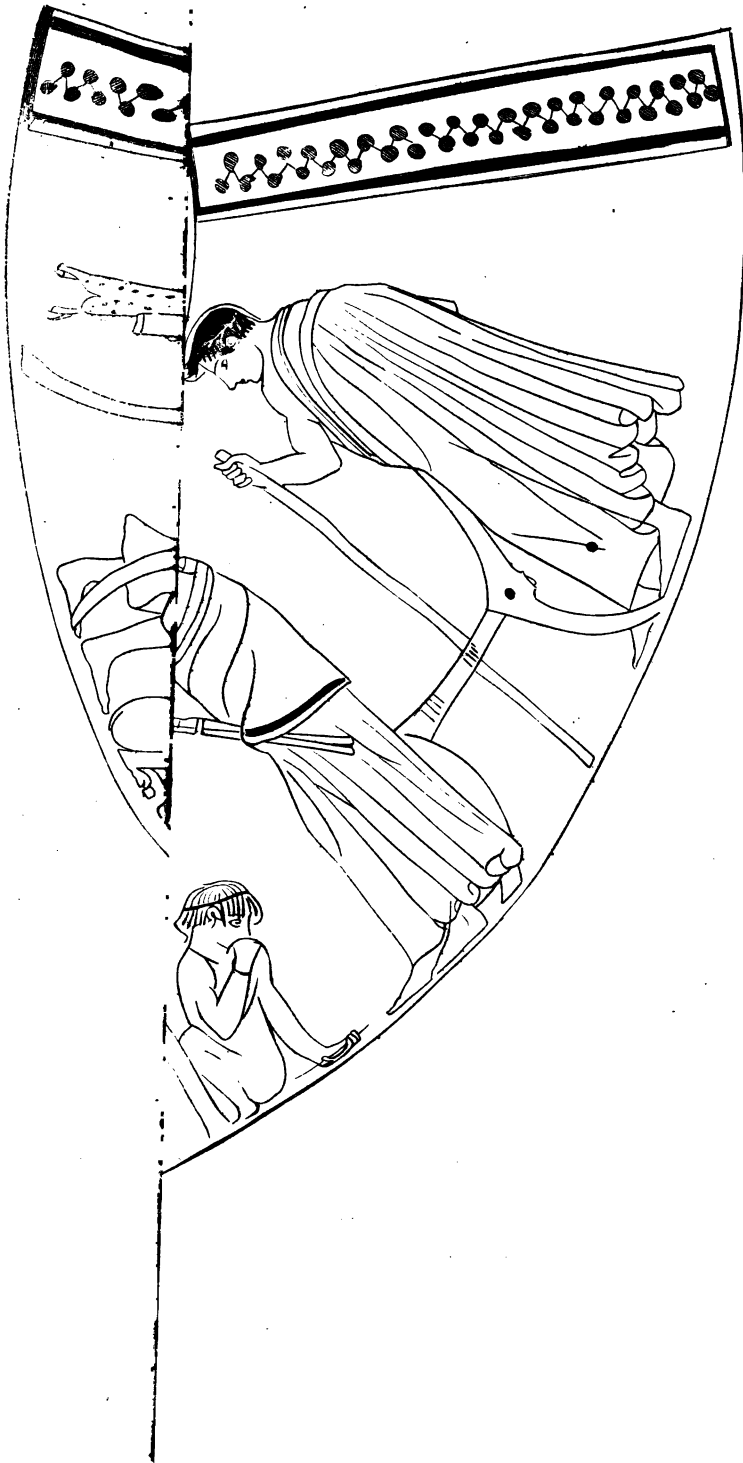
1/1

7

1/1

1/1


ΚΑΛΟΣ





7.



9.



10.



8.



11.



12.

Cromo-Lit. Spithöver.